326

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL IV Nr. 1–2

BUCUREȘTI

1959

2390

https://biblioteca-digitala.ro

23 AUGUST 1944 — 23 AUGUST 1959

Volum închinat celei de a 15 aniversări a eliberării patriei noastre

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL IV

Nr. 1—2

BUCUREȘTI

1959

Yuv. 23 2390

https://biblioteca-digitala.ro

Publicată de INSTITUTUL DE FOLCLOR,
Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25

Consiliul de Redacţie: SABIN V. DRĂGOI, G. BREAZUL
I. MUŞLEA, MIHAI POP, TIBERIU ALEXANDRU,
GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA, I. JAGAMAS
Redactor-Şef: MIHAI POP
Redactor-Şef adj.: LUCILIA GEORGESCU

https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

S. V. DRĂGOI — Cuvînt înainte 9
* * * — Unele realizări ale folcloristicii romînești în cei 15 ani de la eliberare 11
V. ADĂSCĂLIȚEI — Despre actul creației folclorice 25
EM. BALACI — Observații în legătură cu unele transformări în jocul popular romînesc 45
M. POP — Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan 57
L. BÎRGU — Unele probleme de compoziție și de realizare artistică în creația nouă 67
E. CERNEA — Cîteva din problemele orchestrelor populare 81
FL. GEORGESCU — Folclorul și mișcarea artistică de amatori 97
T. ALEXANDRU — Despre ansamblul de fluiere a lui Justin Sora..... 113
GH. CIOBANU — Despre așa numita gamă țigănească 123
EM. COMIȘEL — Preliminarii la studiul științific al doinei..... 147
Al. AMZULESCU — Observații critice în problema studierii baladei 173
O. BÎRLEA — Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului romîn..... 195
L. DÉGH — « Cîinele țarului » în tradiția populară maghiară 205
A. KOVÁCS — Lucrările și problemele pregătirii catalogului basmelor populare maghiare 227
S. C. STROESCU — Funcția socială a satirei în literatura populară 243
F. HÖRBURGER — Ustensile și instrumente muzicale în orient 253
A. GIURCHESCU — Despre ciclurile de joc din Ardeal 261

https://biblioteca-digitala.ro

CONTENTS

S. V. DRĂGOI — Foreword 9

* * * — Some of the results achieved by the Roumanian folklore researchers during the last 15 years 11

V. ADASCALIȚEI — The act of creation in folklore 25

EM. BALACI — Notes on certain transformations occuring in Roumanian folk-dances 45

M. POP — Some considerations on the study of contemporary folklore 57

L. BÎRGU — Some problems on artistic realisation and composition in modern poetry 67

E. CERNEA — Some problems connected with folk-orchestras 81

FL. GEORGESCU — Folklore and the amateur art movement 97

T. ALEXANDRU — Justin Sora's pipe ensemble 113

GH. CIOBANU — The so-called gipsy gamut 123

EM. COMIȘEL — Preliminary notes to the scientific study of the « doina » 147

A. AMZULESCU — Critical commentary on the problem of the origin of the ballad 175

O. BÎRLEA — Folklore and certain problems connected with the historical development of the Roumanian people 195

L. DÉGH — The story of the « Tzar's dog » (AaTh + 449/A) in Magyar folklore 205

A. KOVÁCS — Works and problems associated with the catalogue of Magyar folk tales 227

S. STROESCU — The social function of satire in Roumanian folk literature 243

F. HÖRBURGER — Oriental musical instruments and (auxiliary) implements 253

A. GIURCHESCU — Transylvanian dance cycles 261

https://biblioteca-digitala.ro

СОДЕРЖАНИЕ

С. В. ДРЭГОЙ — Предисловие 9

* * * — Достижения румынской фольклористики за 15 лет со времени освобождения страны 11

В. АДЭСКЭЛИЦЕЙ — Об акте фольклорного творчества 25

ЭМ. БАЛАЧ — О некоторых изменениях в румынской народной пляске 45

М. ПОП — Несколько замечаний об исследовании современного фольклора . . . 57

Л. БЫРГУ — Кое-что о композиции и художественном воплощении в новом творчестве 67

Е. ЧЕРНЯ — Из вопросов оркестров народных инструментов 81

Ф. ДЖОРДЖЕСКУ — Фольклор и художественная самодеятельность 97

Т. АЛЕКСАНДРУ — Об ансамбле флуерашей Юстина Сора 113

Г. ЧОБАНУ — О так называемом цыганском звукоряде 123

ЭМ. КОМИШЕЛЬ — Предварительные замечания к научному изучению дойны . 147

А. АМЗУЛЕСКУ — Критические заметки по вопросу изучения баллады 175

О. БЫРЛЯ — Фольклор и несколько вопросов развития румынского народа . . . 195

Л. ДЕГ — « Царская собака » в венгерской народной традиции 205

А. КОВАЧ — Работа над каталогом венгерских сказок и связанные с этим вопросы 227

С. К. СТРОЕСКУ — Социальная функция сатиры в народной словесности . . . 243

Ф. ХЭРБУРГЕР — Музыкальные инструменты и реквизит на Востоке 253

А. ДЖУРКЕСКУ — О циклах трансильванских плясок 261

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CUVÎNT ÎNAINTE

23 August, ziua eliberării Romîniei de sub jugul fascist, este cea mai mare sărbătoare națională a poporului romîn, este ziua în care gîndurile noastre se îndreaptă cu adîncă recunoștință către Partidul Muncitoresc Romîn, conducătorul neînfricat și biruitor în lupta împotriva dușmanilor patriei, și către Armata Sovietică care și-a vărsat sîngele pentru eliberarea țării noastre.

Pentru folcloristica românească și pentru activitatea Institutului de folclor, ziua de 23 August constituie un prilej de mare bucurie dar și de răspundere deosebită. Numai datorită eliberării noastre, numai datorită grijii Partidului și Guvernului nostru democrat popular a luat ființă Institutul de folclor, care și-a desfășurat munca sa de specialitate în condiții deosebite făcînd cunoscute și peste hotare succesele folcloristicii noi, românești.

In perspectiva celor 15 ani de la eliberare, trebuie privită contribuția noastră la lucrările celei de a 12-a Conferințe Internaționale de Folclor, pe care Consiliul Internațional de Muzică Populară (I.F.M.C), organ al U.N.E.S.C.O. a hotărît s-o țină în luna august în țara noastră.

Cu sprijinul multilateral și generos al organelor conducătoare de Stat, Institutul de folclor împreună cu Consiliul Național U.N.E.S.C.O. din R.P.R. a depus o mare stăruință pentru ca participanții la Conferință să cunoască mai de aproape, cu acest prilej, situația folclorului și a folcloristicii românești. Institutul va participa activ la lucrări, mai întîi prin cele cîteva referate incluse în planul tematic al conferinței. Prezentările de folclor românesc — prin cîntăreți și dansatori ce vor fi aduși din diferite regiuni ale țării — apoi excursia de studii, în care membrii Conferinței vor putea lua contact nemijlocit cu viața poporului nostru și cu folclorul din cîteva localități, vizita la sediul Institutului din București — unde oaspeții vor cunoaște realizările în cercetările și studiile noastre — și vizionarea finalei concursului pe țară al echipelor artistice de amatori, vor constitui un prilej binevenit pentru membrii Consiliului de a cunoaște mai bine poporul și folclorul românesc, metoda de lucru și bogata activitate a Institutului, munca noastră susținută de culegere științifică și studiere temeinică a folclorului, în cursul ultimilor zece ani.

https://biblioteca-digitala.ro

Caracterul internațional al Conferinței cît și contribuția celor cîteva articole aparținînd unor folcloriști străini, ce se publică în acest volum laolaltă cu articole elaborate de cercetătorii Institutului, reprezintă o manifestare vie a spiritului și dorinței de largă colaborare între oamenii de știință din țări diferite.

In cinstea și în întîmpinarea celor 15 ani de la eliberare, ca și pentru cea de a 12-a Conferință Internațională de Folclor, revista noastră a pregătit apariția primului său volum pe anul în curs, volumul de față, ca număr festiv.

SABIN V. DRĂGOI
Maestru emerit al artei din R.P.R.
Directorul Institutului de folclor

https://biblioteca-digitala.ro

UNELE REALIZĂRI ALE FOLCLORISTICII ROMÎNEȘTI ÎN CEI 15 ANI DE LA ELIBERARE*

De la 23 August pînă astăzi au trecut 15 ani, timp în care țara noastră a păşit avîntat pe drumul unei vieți noi, plină de transformări revoluționare menite să schimbe vechea orînduire și să netezească drumul spre progres și socialism. Aceste transformări care astăzi ne-au schimbat cu totul fața patriei în domeniul economic, social și politic au cuprins deopotrivă și tărîmul cultural.

În ce privește folcloristica, pentru cunoașterea evoluției disciplinei este ilustrativă parcurgerea bibliografiei de specialitate din această perioadă în care cercetătorii se desprind tot mai hotărît din nebuloasa de teorii idealiste care năpădiseră știința romînească.

Nu se poate spune totuși că folcloristica romînească nu are și o tradiție pozitivă. Dimpotrivă, începînd cam de la jumătatea veacului trecut, pionierii culturii moderne romînești găsesc în folclor argumente pentru susținerea luptei lor progresiste. Bălcescu și Alecu Russo, Eminescu, Ciprian Porumbescu, intuiesc cu justețe legătura creațiilor populare cu viața poporului în contemporaneitate și mai ales cu anumite clase sociale. În trecerea societății romînești de la feudalism la capitalism, activitatea folcloristică a lui Vasile Alecsandri, străbătută în bună parte de o nuanță idilică, este de fapt înnoitoare, ca și strădania de adunare și studiere a folclorului de culegători și cercetători amatori sau de învățați specialiști literați și muzicanți, animați de dragostea profundă pentru poporul lor, chiar dacă pe alocuri se ivesc neclarități ideologice sau procedee neștiințifice. Datorită acestora, patrimoniul folcloristicii noastre s-a îmbogățit cu numeroase colecții de cîntece, versuri și proză populară dintre care unele au o valoare documentară incontestabilă, iar altele pot să folosească măcar ca mijloc de fixare în timp și spațiu a unor motive referitoare la aspecte economice ori sociale. De asemenea și studiile folcloriștilor înaintași, muzicanți ori literați, în măsura în care se sprijină pe materialul folcloric real, au atît în metoda de lucru cît și în teoretizare elemente pozitive pe care le putem prelua în mod critic drept bunuri cîștigate.

---

* La acest articol au colaborat: C. Bărbulescu, A. Bucșan, A. Vicol.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe de altă parte însă, în folcloristica romînească apar și o mulțime de aspecte contrarii. Influența filozofiei idealiste și a curentelor reacționare se face din ce în ce mai simțită în teoriile folclorice ale unor militanți pentru o politică străină intereselor poporului nostru, pe măsura apropierii de culme în perioada de pregătire și desfășurare a războiului fascist, împotriva U.R.S.S. [1]

Astfel și din folcloristică se făcea o tribună a propagandei reacționare, fie prin proslăvirea arhaicului, a ignoranței, primitivismului și a misticismului, fie prin angajarea fățișă a unor dispute cu caracter naționalist șovin.

Victoria definitivă asupra Germaniei fasciste a ridicat și la noi pe primul plan nevoia refacerii economice a țării. În primii ani după eliberarea țării noastre grupări patriotice mobilizate de P.C.R. pornesc organizat, cu avînt, la înlăturarea distrugerilor materiale. Viața începe să-și reia cursul. Oamenii de cultură se întorc la preocupările lor. Printre aceștia și folcloriștii își reîncep activitatea din ce în ce mai intens.

În același timp din U.R.S.S. ne sosesc și lucrări ideologice, studii de specialitate deschizînd cercetătorilor perspective ce determină opinii înnoitoare. Paralel cu celelalte discipline științifice și folcloristica începe să se dezvolte pe alte căi. În reviste și publicații încep să apară articole și culegeri folclorice cu orientare ideologică nouă în care fenomenul creației artistice populare este încadrat în dezvoltarea social-politică și economică a țării, făcîndu-se legătura între relațiile de clasă și folclor [2]. Acum în focul luptei muncitorimii pentru cucerirea libertăților democratice, folclorul capătă un rol militant, devenind unul din mijloacele eficiente de legătură între cei ce luptau pentru același ideal. Astfel cîntecul popular, schimbîndu-și conținutul și avînd o funcție nouă, prinde aspecte noi care-l transformă și ca melodie și ca text, fapt care nu rămîne nesezisat de folcloriști. Acum se pun bazele unor forme noi de manifestare folclorică, grupările artistice de amatori, care mai tîrziu vor căpăta amploare din ce în ce mai mare [3].

Odată cu proclamarea Republicii Populare Romîne, în vastul program de transformare a culturii romînești s-a inclus și organizarea cercetării folclo-

---

[1] Ileana Vrancea: Cu privire la unele studii despre folclorul literar. *Lupta de clasă*, *XXXIX* (1959) nr. 2, 98—111.

[2] Poezii populare. București, 1947; Plugarii cîntă Republica Populară. București, 1948; Tolvadia Petru: Influența folclorului asupra literaturii culte. *Contemporanul*, 1948, nr. 91, 4; George Dan: Folclorul izvor de inspirație. *Flacăra*, 1948, nr. 16, 14; Strigături la horă. București, 1949; Dumitru Corbea: Oglindirea luptei maselor muncitoare în poezia populară. *Contemporanul*, 1949, nr. 166, 5; Vrancea Ileana: Doinele. *Viața Romînească*, 3 (1950) nr. 1, 246—262; Bănățeanu Tancred: Folclorul nou în lupta pentru pace și socialism. *Almanahul literar*, I (1950) nr. 12, 33—43; Folclorul în actualitate. *Contemporanul*, 1950, nr. 173, 5.

[3] Echipe de cîntece și jocuri populare în întreprinderi și instituții, tarafuri populare, orchestre de amatori, echipe de joc și dans pe lîngă Căminele culturale, brigăzi artistice de amatori pe lîngă Casele de cultură.

Pentru buna organizare a acestor formații ca și pentru o justă îndrumare, în 1953 s-a înființat Casa centrală a creației populare din București, care prin organele sale regionale duce o activitate intensă în acest sens. Rezultatele au fost din ce în ce mai fructuoase și concursurile naționale de cîntece și jocuri populare au fost adevărate sărbători folclorice romînești.

https://biblioteca-digitala.ro

rului, atît de prețios pentru cunoașterea aspirațiilor de veacuri a maselor muncitoare. Fenomenul folcloric trebuia să fie studiat în toată complexitatea legăturilor lui cu viața poporului, în lumina unei noi concepții. Moștenirea lăsată de folcloristica burgheză era împănată însă cu confuzii care au făcut posibilă dezvoltarea teoretizărilor reacționare în special în perioada 1936 — 1944. Nici sfera de preocupări a folcloristicii nu era pe deplin stabilită iar metodele de lucru lăsau foarte mult de dorit. De asemenea această moștenire suferea și de o disproporție între teoretizare și materialul documentar. În timp ce în domeniul folcloristicii literare lucrările teoretice erau numeroase însă de cele mai multe ori se sprijineau doar pe culegeri vechi sau pe materiale în care intervenția culegătorului le altera autenticitatea, în domeniul folclorului muzical se făcuseră culegeri de folclor autentic contemporan cu ajutorul fonografelor, dar lipseau studiile teoretice. În ce privește coregrafia populară se făcuse atît de puțin încît problema trebuia luată de la început.

Se impunea deci stabilirea unei baze teoretice clare și conforme drumului nou pe care pornise poporul romîn, ca și stabilirea unui plan de perspectivă cu o metodă de lucru riguros științifică [4].

Folclorul nu mai putea fi privit ca o conglomerare de elemente tradiționale trecute peste veacuri, prețioase prin faptul aducerii arhaicului în contemporaneitate și nici nu mai putea fi cercetat și cunoscut doar pentru frumusețea lui « în sine ».

Faptele de folclor au un conținut legat de viața poporului frămîntat de-a lungul veacurilor de năzuința spre un trai mai bun, fiind o oglindire artistică a mentalității, gîndurilor și simțămintelor celor mulți și obidiți în societatea bazată pe clase antagonice. În folclor sînt exprimate și ura împotriva exploatării și bucuria unei vieți libere și setea de dreptate a mulțimii și dragostea de viață a individului. Folclorul este plin de optimism, de dinamism, de energie clocotitoare. El comunică, convinge și mobilizează. Faptele de folclor au o funcție complexă artistică — educativă. Ele sînt determinate de complexul de relații economice, sociale și politice în dezvoltarea lor istorică, izvorăsc din realitatea actuală a vieții poporului, pe care o reflectă în mod artistic și de aceea sînt permanent vii. Pe de altă parte grupările artistice de amatori creșteau pe lîngă sindicatele muncitorești din ce în ce mai numeroase, pe lîngă căminele culturale de la orașe și sate, iar îndrumarea activității acestora spre o bună valorificare a moștenirii folclorice era tot mai necesară.

Pornind de pe această poziție era natural ca metoda de cercetare și atitudinea față de folcloristică să fie revizuite. Folcloristului nu-i mai este îngăduit să se izoleze în limitele unei singure specialități, în muzică, în literatură sau în coregrafie populară. El trebuie să cunoască fenomenul sub toate aspectele sale de

[4] Mihai Pop: Problemele și perspectivele folcloristicii noastre. *Revista de folclor*, I (1956) nr. 1—2, 9—32; Sabina C. Stroescu: Din activitatea Institutului de folclor, idem, 296—301; Mihai Pop: Noi orientări în studiile de folclor. *Revista de folclor*, III (1958) nr. 4, 7—28.

https://biblioteca-digitala.ro

manifestare sincretică, să aibă o bună orientare ideologică și să posede suficiente cunoștințe de filozofie și estetică marxist-leninistă, istorie, economie politică, filologie, psihologie, muzică, etnografie etc., pentru a putea face o apropiere și o teoretizare justă a variatelor observații înregistrate la teren.

Cum aceste deziderate erau destul de greu de satisfăcut și cum pentru ducerea la bun sfîrșit a unui studiu complex ori pentru îndrumarea unei mișcări culturale cu caracter de masă nu era suficientă activitatea unor cercetători izolați, s-a preconizat alcătuirea unor formații mixte de specialiști care să aibă în grijă această muncă și să poată cerceta cu competență, aspectele specifice ale muzicii, literaturii sau dansului popular. Astfel s-a ajuns la înființarea Institutului de folclor în anul 1949.

Ca fond inițial de materiale folclorice, Institutului i s-a dat arhiva fonogramică a Ministerului Artelor, pe lîngă care era atașat Institutul, și arhiva fostei Societăți a compozitorilor romîni, rezultate din culegerile făcute direct pe teren în ultimii 30 de ani cu mijloace mecanice. În organizarea Institutului s-au prevăzut trei secții: muzicală, literară și coregrafică, cu misiunea de a culege și a studia cîntecul, povestirea și dansul popular. Pentru cunoașterea folclorului minorităților naționale din Ardeal s-a înființat o secție a Institutului la Cluj. De asemenea, cu titlu experimental, Institutului i s-a afiliat orchestra populară « Barbu Lăutaru », de care s-a despărțit în anul 1953. În felul acesta folcloristica romînească a intrat pe făgașul unei activități noi. Abia de acum înainte, sub auspiciile statului și la adăpostul unei instituții de tip nou, cu mijloacele tehnice cele mai bune și în condițiuni optime de lucru se poate culege, studia și experimenta, se poate îndruma sistematic spre valorificare, nesecata bogăție a artei orale populare romînești. Aproape paralel, Academia R.P.R. atașează institutului său de istorie literară și o secție de folclor, iar pentru organizarea muncii folcloriștilor amatori patronează înființarea societății de științe istorice, filologice și folclor cu filiale în toate orașele mari din țară, cu un program de conferințe și comunicări publice. Pentru tipărirea rezultatelor muncii membrilor acestor instituții li s-au creat publicații periodice care au devenit prețioase în comunicarea și îndrumarea științifică a cercetărilor folcloristicii romînești [5].

Dacă în privința cîntecului și dansului popular munca de cercetare și culegere era oarecum concentrată de Institutul de folclor, în domeniul folcloristicii literare activitatea era împărțită între cele trei instituții. În general, problemele mari ce se puneau folcloriștilor, pentru început erau:

a) Culegerea de material folcloric pentru alcătuirea unui corpus al folclorului romînesc și a unor antologii folclorice regionale.

b) Publicarea de studii de analiză folclorică.

---

[5] Academia R.P.R. Institutul de istorie literară și folclor: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, I (1952), nr. 1—4; II (1953); III (1954); IV (1955); V (1956) nr. 1—2, 3—4; VI (1957) nr. 1—2, 3—4; VII (1958) nr. 1—2; Institutul de folclor: *Revista de folclor*, I (1956) nr. 1—2; II (1957) nr. 1—2, 3, 4; III (1958) nr. 1, 2, 3, 4; Societatea de științe istorice și filologice: *Limbă și literatură*, I (1955); II (1956); III (1957).

https://biblioteca-digitala.ro

c) Studierea folclorului nou și muncitoresc, precum și a procesului de transformare a folclorului, ce se petrece sub ochii noștri.

d) Muncă de îndrumare în formele noi de manifestare folclorică.

e) Reconsiderarea activității și operei folcloriștilor din trecut.

f) Alcătuirea unor instrumente de muncă științifică, indici tematici, tipologii, bibliografii, prin fișarea, clasificarea și sistematizarea întregului material folcloric romînesc.

g) Republicarea integrală a unor colecții de folclor ce au devenit greu accesibile.

Bineînțeles că la împlinirea acestor sarcini nu s-a trecut simultan, ci pe rînd și în măsura în care și-au impus urgența ori au decurs unele din altele. Primii pași au fost dictați de necesitatea formării cadrelor de specialiști mai ales în domeniul muzical și coregrafic. De asemenea se impunea o revizuire și o fundamentare justă a orientării teoretice a unora din vechii folcloriști, însușirea critică a metodelor lor de lucru, ca și elaborarea unor metode noi de culegere și cercetare a creației populare. În acest sens, în cadrul seminariilor colectivului științific al Institutului de folclor, a fost de mare preț cunoașterea metodică și însușirea experienței folcloriștilor sovietici, iar munca de pregătire teoretică a fost îmbinată cu practica de teren. Astfel s-au organizat expediții de durată și amploare mai mare în care s-au experimentat și s-au pus bazele unei metode corespunzătoare de cercetare la teren [6]. Ca urmare, și cum pe primul plan era pusă culegerea de material, în special Institutul de folclor a avut o activitate intensă în această direcție, iar colecția sa de înregistrări a crescut atît încît să fie astăzi una din cele mai mari din lume. S-a făcut chiar un pas însemnat înainte în privința folclorului literar. Dacă datorită sincretismului, cînd se înregistra o melodie pe cilindrii de fonograf era înregistrat și textul cîntecului respectiv, pentru culegerile de proză populară nu se putea face același lucru decît cu totul fragmentar și folositor numai studiilor de fonetică asupra graiurilor regionale, din pricina lipsei aparatelor potrivite. Pentru a se avea texte cît mai autentice de povestiri se folosea uneori stenografia, care însă nu avea posibilitatea să însemneze și particularitățile de vorbire, ceea ce provoca scăderea valorii documentare a piesei folclorice.

Abia cînd s-a realizat în laboratorul tehnic al Institutului de folclor un magnetofon de teren în 1951, capabil să funcționeze și în locurile unde nu exista o sursă industrială de curent electric, s-a experimentat înregistrarea de basme

[6] Pînă în prezent s-au făcut peste 80 de astfel de cercetări la teren în diferite puncte ale țării, în vederea îmbogățirii colecției și a pregătirii marilor monografii folclorice. Pentru amănunte vezi și S. C. Stroescu: Din activitatea Institutului de folclor. *Revista de folclor*, I (1956) nr. 1—2, 296—301; 23 August 1958. *Revista de folclor*, III (1958) nr. 3, 7—10; Creșterea colecțiilor Institutului de folclor pe anul 1956. ibidem, II (1957), nr. 1—2, 193; Din activitatea Institutului de folclor pe anul 1957. ibidem, III (1958) nr. 3, 120—122; Valorificarea folclorului în folosul poporului muncitor. *Flacăra*, 1950, nr. 3, 5; Dumitru Pop: Folcloristica noastră literară în ultimii zece ani. *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii* 1957 *și* 1958, 221—231; Ioan R. Nicola: Folcloristica muzicală în Republica Populară Romînă după 1944. idem, 235—246.

https://biblioteca-digitala.ro

întregi pe cale mecanică. Rezultatul a fost mulțumitor și a început o etapă nouă în cercetarea prozei populare romînești [7] atît prin posibilitatea de analizare a poveștilor autentice cît și prin cunoașterea la fața locului a vieții acestor povestiri, a mediului și a împrejurărilor în care iau naștere și se transmit, ca și a vieții povestitorilor populari care alături de cîntăreți și de dansatori sînt adevărați exponenți ai potențelor artistice ale poporului. De asemenea acum a fost posibilă și înregistrarea integrală a cîntecelor epice de durată mai mare.

Acest fapt, transcrierea și fișarea pieselor, au atras nevoia sistematizării materialului și de aici a reieșit necesitatea alcătuirii unor cataloage tematice ale epicii populare romînești. În domeniul poveștilor se tipăriseră în trecut două astfel de lucrări dar, după un interval de 30 de ani de totală părăsire a problemei, acestea deveniseră necorespunzătoare noilor cerințe de cercetare științifică, iar în domeniul baladei exista doar un proiect de catalog. Astfel tot în cadrul Institutului de folclor s-a pornit la alcătuirea acestor lucrări ce se apropie acum de faza finală. [8]

Munca migăloasă de rezumare și fișare a pieselor folclorice epice a prilejuit cercetătorilor elaborarea unor studii teoretice [9] în care se îmbină observația directă a realității folclorice de pe teren cu documentarea de bibliotecă și cu noul fel de a judeca epica populară prin prizma materialismului dialectic și istoric.

Aceeași cunoaștere complexă s-a impus și pentru cîntecul popular ca și pentru dans. Aspectele de conținut și funcție încep să fie mai bine cunoscute și teoretizarea muzicologică și coregrafică este mai legată de aspectele vieții reale ale locului unde se desfășura faptul folcloric. Acum începe și lămurirea pozițiilor în legătură cu genurile folclorice și se ridică problema unei clasificări tematice a cîntecului liric popular, preocupări cu totul noi în folcloristica romînească. În același timp se începe transcrierea imensului material sonor aflător în arhivă, acțiune care a dus la bune rezultate practice, căci a înlesnit și punerea la punct a sistemului de notare a melodiilor cît și specializarea cadrelor

[7] Ovidiu Bîrlea: Cercetarea prozei populare epice. *Revista de folclor*, I (1956) nr. 1–2, 109–132.

[8] Catalogul poveștilor populare romînești este lucrat de un colectiv format din: C. Bărbulescu — povești fantastice, religioase și nuvelistice, Tony Brill — povești cu animale, legende și tradiții, Sabina Stroescu — snoave. Pînă acum s-au făcut și s-au clasificat 13.000 fișe rezumative de povești, snoave, legende, povestiri și tradiții. Catalogul baladelor este lucrat de Al. Amzulescu, s-au fișat 2.800 balade. Culegerea materialului s-a făcut din toate colecțiile și publicațiile romînești și din cele mai importante periodice care cuprindeau și folclor. De asemenea, s-au fișat din arhiva Institutului de folclor, materialele inedite culese direct de pe teren.

[9] C. Bărbulescu: Despre basme și valoarea lor educativă, conferință publică ținută în 1951 la Societatea de științe istorice și filologice; O. Bîrlea: Verșul Buciumanilor, ibidem, 1951; Al. Amzulescu: Ion ăl Mare, ibidem, 1952; O. Bîrlea: Elemente noi în basm, comunicare publică la sărbătorirea a 5 ani de la înființarea institutului (1954); C. Bărbulescu: Poveștile populare romînești, comunicare publică, ținută la Muzeul de artă populară din București, 1955; O. Bîrlea: Cercetarea prozei epice populare, ibidem, 1956; Tony Brill: Cîteva aspecte ale clasificării prozei populare epice romînești, comunicare publică ținută în sesiunea științifică a Institutului de folclor din 1957; Pentru tipar sînt gata volumele: O. Bîrlea: Folclorul din ținutul Pădurenilor. Proza epică; Tony Brill: Ilona Sînziana, o povestitoare populară din Hațeg. Ambele sînt colecții de povești culese direct de la povestitori populari și înregistrate pe bandă.

https://biblioteca-digitala.ro

noi de folcloriști muzicali care au avut prilejul să cunoască multe taine ale melosului popular.

Activitatea de cercetare și studiere a folclorului muzical capătă o intensitate fără precedent în folcloristica romînească. Alături de numeroasele comunicări, în seminariile de specialitate se fac conferințe și prezentări de materiale cu caracter de popularizare la fabrici, instituții, școli superioare, medii și radio. Preocupările folcloriștilor se îndreaptă și asupra problemelor de structură muzicală a cîntecului popular. Se începe cercetarea instrumentelor muzicale populare, pornindu-se de la cerințele noilor forme de manifestare folclorică prin orchestre de amatori și tarafuri populare [10].

În ce privește coregrafia populară nu numai că se pun bazele unui sistem nou de notare grafică a jocului popular, dar se pornește la culegere și cu ajutorul aparatului de filmat iar în studierea teoretică se fac progrese îmbucurătoare care tind și ele la o clasificare tipologică [11].

---

[10] Cercetătorii muzicologi ai Institutului de folclor au lucrat peste 250 de studii și comunicări de interior ce se află în manuscris în biblioteca Institutului, cu cele mai variate teme de specialitate. Din acestea unele s-au publicat în *Muzica*, *Îndrumătorul cultural*, *Revista de folclor*, iar altele au constituit puncte de pornire pentru marile lucrări monografice pe regiuni: Folclorul Pădurenilor (Hunedoara), folclorul din Năsăud (Cluj), folclorul din Dorne (Suceava), folclorul din Muscel (Pitești) sau pe localități: folclorul romîn al satului Feleac (Cluj), folclorul maghiar al satului Inuc (Cluj), folclorul ciangăilor din satul Galbeni (Bacău), muzica lăutarilor din Clejani (București) etc. S-au tipărit și volumele: Gh. Ciobanu: Anton Pann, 1956; Tiberiu Alexandru: Instrumentele populare romînești, 1956. Ca și: Ilarion Cocișiu: Despre armonia tonală și armonia modală în cîntecul popular. *Flacăra*, 1948, nr. 49, 4; Mircea Chiriac: O nouă manifestare a muzicii populare: orchestra populară. *Muzica*, 1950, nr. 1, 40–45; Constantin Zamfir: Contribuții la cunoașterea instrumentelor populare — cobză —. *Muzica*, 3 (1953) nr. 2, 49–53; Ghizela Sulițeanu: Despre culegerea cîntecului popular. *Cultura poporului* 5 (1955) nr. 5, 62–63; Pascal Bentoiu: Cîteva considerații asupra ritmului și notației melodiilor. *Revista de folclor*, I (1956) nr. 1–2, 36–65; Paula Carp: Formulele melodice în cîntecul popular. *Muzica*, 6 (1956) nr. 11, 8–18; Tiberiu Alexandru: Vioara ca instrument muzical popular. *Revista de folclor*, II (1957), nr. 3, 29–52; Traian Mîrza: Despre însușirile muzicale ale limbii romîne. *Studii muzicologice*, III (1957), 21–92; Adrian Vicol: Contribuții la studiul ritmului în cîntecele populare din Muscel. *Revista de folclor*, III (1958), nr. 3, 11–36; Nicolae Ursu: Contribuții muzicale la monografia comunei Ohaba-Bistra (Banat). *Studii muzicologice*, I (1956), 43–110; Gheorghe Ciobanu: Clasificarea modurilor. *Muzica*, IV (1954) nr. 3, 5–10, nr. 4, 7–12; Emilia Comișel: Recitativul epic al baladei. *Muzica*, IV (1954) nr. 6, anexa; Emilia Comișel: La ballade populaire roumaine. *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*, Budapest, 1956, 27–50.

[11] Printre alte probleme aflate în studiu, citățm: Vera Proca-Ciortea: Ritmul dansului popular; Andrei Bucșan: Clasificarea jocurilor populare; Const. Costea: Jocurile fecioresti; Anca Giurchescu: Ciclul de joc ardelenesc; Emanuela Balaci: Transformările din jocul popular în ultimii 30–40 ani etc. De asemenea s-au publicat și colecții de jocuri atît de către cercetătorii Institutului: Vera Proca-Ciortea: Jocuri populare romînești. București, 1950; A. Bucșan: Jocurile populare din Ardealul de sud. București, 1958; A. Bucșan: Jocuri populare din Muscel și Bran. București, 1957; cît și de alți specialiști: Gh. Popescu Județ: Jocuri din Banat. București 1956; Gh. Popescu Județ: Jocuri din Oltenia. Buc. 1957; Gh. Baciu: Dansuri populare romînești. Buc. 1956. Colecțiile redau jocurile prin descriere și notare grafică specială, paralel cu melodia. S-au publicat și cîteva colecții doar cu melodii, fără notare grafică a jocurilor: Melodii de dansuri populare.București, 1953 (C.G.M.); C. G. Prichici: 125 melodii de jocuri din Moldova. București, 1955; 100 melodii de jocuri din Ardeal. București, 1956.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru a se putea folosi critic moștenirea teoretică folclorică s-au reconsiderat operele unor folcloriști ai trecutului [12]. În acest sector cercetarea și discuțiile au adus revizuirea vechilor poziții asupra folclorului și s-a ajuns la concluzia că din folclor nu fac parte doar creațiile « țărănești », ci și cele ale muncitorilor și că folclorul se creează și la orașe, nu numai la sate. De aceea, încă din primele luni ale înființării Institutului s-au început culegeri în fabrici, apoi s-au alcătuit colective care să cerceteze folclorul în mediile muncitorești de pe valea Jiului, șantierul hidrocentralei Bicaz, Reșița etc. De asemenea tezele despre « fixitatea » folclorului și despre « viabilitatea » lui, doar în mediul analfabetismului și primitivismului din regiunile izolate, au fost dovedite necorespunzătoare și înlăturate. Pentru a se ajunge la aceste rezultate s-a dus o vie luptă de opinii și fiecare pas în dărîmarea vechilor teorii a fost făcut după discuții aprinse.

Folclorul nou care începea să se nască și în a cărui tematică erau oglindite cele mai variate aspecte ale frămîntărilor și transformărilor sociale, politice, culturale și chiar economice, a fost cercetat cu mult interes. Observațiile făcute pe teren au verificat tezele teoretice noi asupra conviețuirii faptelor vechi de folclor cu cele izvorîte din noile realități. S-a verificat și realitatea schimbării conținutului unor manifestări tradiționale, chiar dacă forma se mai menține încă, sub impulsul înnoitor al unei mentalități în transformare. Totuși, deși s-au făcut cercetări speciale în acest sens în trei centre de creație nouă populară din țară și s-a urmărit sporadic apoi problema în culegerile obișnuite, nu s-a insistat suficient asupra ei [13]. De aceea, Institutul de folclor a înființat un colectiv special de folcloriști care să urmărească în mod permanent creația nouă populară sub cele trei aspecte ale sale și să studieze felul cum se realizează saltul calitativ atît în melodia cît și în versul cîntecului, în conținutul și în forma povestirilor și dansului, ca rezultat al dezvoltării unei noi conștiințe a colectivității creatoare de bunuri folclorice.

---

[12] Ilarion Cocișiu: Un străin (anonim) despre muzica romînească la începutul sec. XIX-lea. *Revista de folclor*, I (1956) nr. 1—2, 271—277; Gheorghe Ciobanu: Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann. *Revista de folclor*, II (1957) nr. 3, 81—95; Const. Zamfir: Atitudinea lui G. Dima față de muzica populară. *Revista de folclor*, III (1958) nr. 1, 63—78; Tiberiu Alexandru: Béla Bartók și folclorul romînesc. *Revista de folclor*, I (1956) nr. 1—2, 262—269.

[13] În afară de articolele și materialele apărute în *Scînteia*, *Romînia Liberă*, *Contemporanul*, *Viața Romînească*, *Gazeta Literară*, *Iașul Literar*, *Almanahul literar*, *Steaua*, *Flacăra*, *Îndrumătorul cultural*, *Albina* etc., citățm: Sabin Drăgoi: Noua creație populară. *Muzica*, 1 (1951) nr. 2, 15—19; Paula Carp: Cum își făurește poporul cîntecele noi. *Flacăra* (1951) nr. 16, 3; Ion Vitner: Poezia populară de ieri și de azi. *Contemporanul*, 1951, nr. 243, 3; C. Bărbulescu: Creația nouă de cîntece populare. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, I (1952) 193—220; Mitu Grosu, Al. Bistrițeanu, Lucia Ionescu, Rodica Rădulescu-Chiper: Folclorul romînesc după 23 August, comunicare în ședință publică în 1952 la Institutul de istorie literară și folclor al Academiei. R.P.R.; Acad. C. I. Gulian: Sensul vieții în folclorul romînesc. București, 1957; Ghizela Sulițeanu: Viața cîntecului popular în com. Ieud (Maramureș). *Muzica*, II (1952) nr. 8—9, 44—56; Contribuțiuni la studierea noii creații de cîntece populare din R.P.R. Comunicare la consf. folcloriștilor romîni din București, 1954, v. și *Muzica* IV (1954) nr. 3, 22—23; Paula Carp: Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni. *Revista de folclor*, II (1957) nr. 1—2, 7—63.

https://biblioteca-digitala.ro

Munca științifică a readus în actualitate nevoia alcătuirii unei bibliografii complete a folclorului romînesc. Această sarcină a revenit tot Institutului de folclor care paralel cu bibliografia curentă a pornit în lucru și bibliografia generală folclorică, al cărui prim volum (anii 1800—1891) va fi gata de tipar în prima parte a anului 1960. De asemenea pentru asigurarea unei bune informări, Institutul și-a făcut o bibliotecă de specialitate de peste 25.000 de volume — studii, colecții, periodice, romîne și străine — și s-au tradus pentru uz intern peste 700 de studii și articole sovietice de specialitate ori din limbile engleză, germană, maghiară, cehă.

Pentru readucerea în circulație a unor colecții de folclor epuizate de multă vreme, deocamdată s-a ajuns la un acord cu editurile care tipăresc mici antologii în colaborare cu cercetătorii specialiști [14]. Și Institutul de istorie literară și folclor al Academiei a publicat două volume antologice [15]. Un serios pas înainte s-a făcut prin publicarea volumelor de cîntece populare [16]. În felul acesta s-a pus la îndemîna cercetătorilor și amatorilor un bogat material folcloric autentic, prezentat cu toată grija, în mod științific, atît pentru studiul cît și pentru cunoașterea și valorificarea lui în noile forme de manifestare artistică culturală. Aceste volume sînt premergătoare monografiilor folclorice regionale care vor lămuri multe probleme ale creației artistice populare în lumina noii principialități. Și coregrafii folcloriști au îmbogățit bibliografia de specialitate cu volume prețioase care însemnează teren cîștigat în cunoașterea științifică a problemelor [17].

O altă față a preocupărilor folcloristice este legătura cu intensa mișcare culturală ce se desfășoară în patria noastră ca urmare a transformărilor revoluționare. Complexă ca și viața însăși, această mișcare ridică numeroase probleme. Legătura și îndrumarea echipelor artistice de amatori ale căminelor, sindicatelor sau a unor orchestre populare, cer folcloriștilor o participare serioasă la munca efectivă în care să experimenteze rezultatele elaborărilor teoretice spre a se

---

[14] E.S.P.L.A. în « Biblioteca pentru toți »: Din folclorul nostru. 1953, în colaborare cu Institutul de folclor; Balade Populare, 1954; Al. Amzulescu și Gh. Ghiță: Doine, cîntece, strigături, 1955; Satire populare, 1956; Monica Rahmil: Ghicitori și proverbe, 1957; Basme, 1956. Editura Tineretului în colecția « Miorița »; M. Eminescu: Literatura populară. (I. D. Bălan) 1956; G. Catană: Povești poporale din Banat. (Marin Bucur) 1956; Vasile Alecsandri: Poezii Populare. (I. D. Bălan) 1956; G. Dem. Teodorescu: Poezii populare. (Al. Bistrițeanu), 1957; I. Pop-Reteganul: Povești ardelenești. 1957; C. Rădulescu-Codin: Povești. (Virgiliu Ene) 1957; Al. Vasiliu: Povești, 1957; Poveşti și legende despre flori și gîze. (Sabina Stroescu) 1958; Lupul pîrcălab, poveşti cu animale. (C. Bărbulescu) 1958; Colecția Cartea Școlarilor Mici: Snoave și Ghicitori. (O. Bîrlea) 1957. Editura didactică: Din înțelepciunea poporului, proverbe și ghicitori. (C. Bărbulescu și Gh. Ghiță) 1957.

[15] I. Poezia populară, 1955. II. Basme, 1957.

[16] 200 cîntece și doine. (Gh. Ciobanu, V. Nicolescu, prefață Al. Amzulescu) 1953; Vechi cîntece de viteji. (Al. Amzulescu, Gh. Ciobanu) 1956; 132 cîntece și jocuri din Năsăud. (Const. Zamfir, Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nestor) 1958; Moldvai csángó népdalok és népballadák. (Cîntece și balade populare ale ceangăilor moldoveni, Faragó József, Jagamas János, Szegö Julia) 1954; Antologie de cîntece populare sîrbești. (S. L. Ilici) 1958.

[17] v. nota 11.

https://biblioteca-digitala.ro

ajunge la îmbunătățirea manifestărilor și la valorificarea și popularizarea elementelor pozitive[18]. Colaborarea cu Casa centrală a creației populare și participarea specialiștilor folcloriști la concursurile pe țară ale formațiilor artistice de amatori din sindicate și cămine culturale, a prilejuit cunoașterea unor buni interpreți și creatori de folclor. Ei au adus un sprijin prețios în buna desfășurare a manifestărilor artistice în cadrul formațiilor orchestrale de amatori și chiar profesioniste.

Pentru îmbogățirea repertoriilor acestor formații s-au publicat mai multe caiete cu cîntece populare prelucrate de buni compozitori, tineri sau vîrstnici, cîteva broșuri cu cîntece de masă și muncitorești, sau cu melodii populare orchestrate pentru fanfare și orchestre populare[19].

Pe alt plan, ca membri ai Uniunii compozitorilor din R.P.R., în cadrul secției de critică și muzicologie, folcloriștii muzicanți pot să ducă o muncă rodnică pe linia legăturii folclorului cu cele mai importante sarcini ale vieții muzicale și ale creației muzicale contemporane. De asemenea deși în Uniunea scriitorilor din R.P.R. cei ce muncesc pe tărîmul folclorului literar nu sînt prevăzuți în nici o secție, colaborarea a fost strînsă și cu scriitorii cărora folcloriștii le-au pus la îndemînă adeseori bibliografii, materiale și rezultate teoretice provenite din trudnică cercetare, pentru a le netezi calea dezvăluirii talentului lor în slujba culturii noi, pentru popor.

După cum s-a putut vedea din cele arătate pe scurt pînă acum, activitatea folcloristică romînească este bogată și variată. Ea se duce în mod organizat și realizările în cei 15 ani de la eliberare și mai ales în anii trecuți de la proclamarea Republicii, sînt într-adevăr îmbucurătoare. Acum abia studierea în chip organizat a folclorului a fost introdusă ca specialitate în programa analitică a celor trei universități din București, Cluj și Iași și face obiectul unei priviri speciale în manualele învățămîntului mediu.

Prin munca de cercetare la teren și în biblioteci, prin ședințele de lucru, prin comunicările obișnuite publice sau prin cele din cadrul sesiunilor Academiei R.P.R., prin conferințe generale pe țară, prin publicații, prin participarea activă la îndrumarea echipelor artistice de amatori sau prin sprijinirea creatorilor profesioniști, prin lecții despre folclor și problemele lui, folcloriștii s-au străduit să răspundă chemării partidului și guvernului pentru construirea unei culturi noi în patria noastră, ce se dezvoltă mai înfloritoare cu fiecare zi.

De bună seamă că sînt încă multe greutăți de învins. În munca de cercetare încă nu s-au clarificat toate pozițiile. Urme ale vechilor teorii și chiar atitudini

[18] Ilarion Cocișiu: Despre emisiunea vocală a cîntăreților ardeleni. *Studii muzicologice*, II (1956) 3—20; Sabin V. Drăgoi: Să răspundem cerințelor artei muzicale de amatori. *Contemporanul*, 1956, nr. 8, 2; Tiberiu Alexandru: Concursul tinerilor soliști populari. *Muzica*, V (1955) nr. 7—8, 67—68; Adrian Vicol: Puncte de plecare pentru îmbunătățirea activității formațiilor instrumentale de amatori. *Muzica*, VI (1956) nr. 10, 17—20; Boris Cr. Marcu: Manualul dirijorului amator 1957; Elisabeta Moldoveanu-Nestor: Solistul vocal amator. 1957.

[19] Luptăm pentru pace, 1952; Drag mi-e la gospodărie, 1953; La noi în sat, 1954; Cîntece și jocuri pentru orchestra populară, 1954; Cîntece și jocuri din toată țara, 1955 etc.

https://biblioteca-digitala.ro

desuete față de problemele folclorului se mai ivesc în unele studii. Critica însă vine cinstită și constructivă [20].

Desigur că, cele arătate nu acoperă decît în mică măsură sarcinile ce stau în fața folcloristicii romînești. Analiza ce s-a făcut la Institutul de folclor, anul acesta, asupra muncii folcloriștilor a arătat că nu s-a dat destulă atenție cercetării consecvente și largi a creației noi populare, la sate și la orașe. De asemenea, în elaborarea unor studii teoretice de folclor nu s-au făcut întotdeauna analize concrete ale faptelor de folclor în raport cu condițiile sociale, economice și istorice care le determină. Se simte nevoia publicării instrumentelor ajutătoare pentru munca științifică: bibliografie, indice, clasificări, tipologii, cataloage și antologii științifice de materiale folclorice greu accesibile. Toate aceste constatări devin sarcini serioase. În patria noastră folclorul trăiește cu mare intensitate. Sub ochii noștri se produc permanent schimbări ce aduc înnoire în conținutul, funcția, structura și tematica lui. Formele noi de manifestare se întrețes cu cele vechi, tradiționale. Contradicții rezultate din ciocnirile vechii mentalități cu înnoirile pe plan social și psihologic ne deschid perspectiva înțelegerii mai bune a unor fapte folclorice în dezvoltarea lor istorică. Statul democrat-popular asigură folcloriștilor romîni condițiile materiale optime de lucru, așa cum nu le-au avut niciodată pînă acum, încît acestora li se impune datoria să-și pună toată forța de muncă în ducerea mai departe a cuceririlor noii folcloristici romînești.

НЕКОТОРЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ РУМЫНСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ЗА 15 ЛЕТ

За пятнадцать лет, истекших с 23 августа 1944 года, румынская фольклористика отметила крупные сдвиги.

Происшедшие в Румынской Народной Республике после окончания войны преобразования экономического, политического и социального порядка привели к изменению мировоззрения людей, а перед румынской фольклористикой открылись новые перспективы изучения народного художественного творчества сквозь призму диалектического и исторического материализма.

Начинают расшатываться старые теоретические позиции в отношении фольклора. На фольклор уже не смотрят, как на скопление традиционных «архаических», «примитивных», и «мистических» элементов, доживших до наших дней только из-за обособленности некоторых районов, куда еще не проникла цивилизация и где безграмотная среда обеспечивает им устное бытование. Для новых исследователей фольклорные факты имеют содержание, связанное с жизнью народа, стремившегося в течение веков к лучшей жизни. Фольклор является отражением психологии, мыслей и чувств обездоленного большинства в обществе, основанном на антагонистических классах. В нем выражается и ненависть к эксплуатации, и радость перед открывшимися перспективами свободной жизни, и жажда

[20] v. cu privire la Institutul de istorie literară și folclor al Academiei R.P.R., *Contemporanul*, 1952 nr. 4, 5; I. Mitran: Revista «Studii și cercetări de istorie literară și folclor». *Lupta de clasă* XXXVI (1956) nr. 6, 125–127; Ileana Vrancea: Cu privire la unele studii despre folclorul literar. *Lupta de clasă*, XXXIX (1959) nr. 2, 98–111.

https://biblioteca-digitala.ro

справедливости для большинства, и любовь человека к жизни, и горести, и крик радости, найденной в труде. Фольклор полон оптимизма, динамизма, энергии. Он сообщает, убеждает и мобилизует. Фольклорным фактам присуща комплексная воспитательно-художественная функция. Они определяются совокупностью экономических, социальных и политических отношений в их историческом развитии, вытекают из самой злободневной действительности народной жизни, которую они художественно отражают и потому вечно живут. Итак, фольклор следует изучать во всем его сложном комплексе, а не отдельно — с музыкальной, литературной или хореографической стороны. Поэтому, для установления унитарного научного метода исследования и для организации изучения фольклора румынского народа и национальных меньшинств страны, был создан в Бухаресте в 1949 году *Институт фольклора* с отделением в Клуже.

Задачей Института фольклора было собирание и изучение живого современного фольклора всех трех видов в их синкретическом проявлении — песни, пляски и словесности.

Для изучения старинных фольклорных сборников и рукописей из библиотек, для переосмысления трудов основоположников фольклористики и изучения отношений между фольклором и литературой, Академия РНР располагает *Институтом истории литературы и фольклора*, а для организации и поощрения деятельности фольклористов-любителей было основано *Общество исторических и филологических наук*.

В общем, перед фольклористами вначале стояли следующие важнейшие проблемы:

а) собирание фольклорного материала;

б) опубликование работ по теории и по фольклорному анализу;

в) изучение нового и рабочего фольклора, а также и процесса преобразования фольклора, который протекает на наших глазах;

г) работа по направлению фольклорных проявлений в их новых формах;

д) критическое переосмысление деятельности и творчества фольклористов прошлого;

е) составление пособий для научной работы: каталогов, тематики, типологии и библиографии путем нанесения на карточки и систематизации всего румынского фольклорного материала;

ж) полное переиздание некоторых фольклорных сборников, которые стали трудно доступными.

К выполнению этих задач фольклористы приступили в порядке их срочности и удобства в смысле их взаимозависимости. Таким образом, за 10 лет, истекших со времени основания упомянутых институтов, румынская фольклористика шагнула далеко вперед. Народно-демократическое государство создало наилучшие материальные условия, чтобы деятели науки могли работать в этой области, не будучи обремененными другими заботами. Метод исследования фольклорных фактов значительно улучшился, благодаря строгому наблюдению на местах за средой и обстановкой, в которых они происходят, и механической записи с помощью усовершенствованных аппаратов (магнитофон, кинопленка). Таким путем аспекты содержания и функции фольклора начинают получать должную оценку во всех его трех формах — песне, повествовании и пляске.

За годы существования упомянутых трех научных учреждений фольклористика отметила несколько крупных достижений. В 1951 году впервые при собирании фольклора были полностью записаны на магнитофонную ленту подлинные сказки и баллады, что имело огромное значение для изучения народного эпического творчества. Начата расшифровка всего музыкального материала из бывших фонограммных архивов Министерства искусств и Общества румынских композиторов.

За это же время вышло в свет много теоретических работ, началась классификация и систематизация румынского фольклорного материала.

В народной хореографии выработана система графической нотации плясок. Особое внимание уделялось современным преобразованиям румынского фольклора. За эти же годы организованной деятельности началась разработка общей библиографии по специальности. Помимо научно-исследовательской работы, наши фольклористы, в сотрудничестве с Центральным домом народного творчества, проводили руководящую работу с новыми народными художественными ансамблями.

Перед румынской фольклористикой открываются широкие перспективы. Народно-демократическое государство поддерживает научно-исследовательскую работу, создавая исследователям РНР наилучшие трудовые условия для дальнейших завоеваний новой румынской фольклористики.

https://biblioteca-digitala.ro

SOME OF THE RESULTS ACHIEVED BY THE RUMANIAN FOLKLORE RESEARCHERS DURING THE LAST 15 YEARS

Great progress has been made in the study of folklore in our country during the 15 years elapsed since the 23rd of August 1944, date of the liberation of Roumania from under fascist rule.

After the conclusion of the war, the changes wrought in the economic, political and social life of the Roumanian People's Republic have brought about significant changes in the mentality of the people, and new perspectives in the study of folk art have been opened up to the Roumanian folklorists by the application of a dialectic and historical materialist approach.

The old theoretical positions in the study of folk culture have begun to totter. Folklore is no longer regarded as a mass of traditional "archaic", "mystical" primitive elements preserved to this day owing to their isolation in far-flung regions where civilisation has not penetrated and where an illiterate population ensures its oral circulation.

To the researchers of today, every folklore manifestation is essentially integrated in the life of the people who have constantly been fostering the age-old aspiration for a better life. Folkculture is the reflection of the mentality, thoughts and feelings of the mass of oppressed people, in a society founded upon class antagonism. Here we find expressed alike the revolt against exploitation as the exultation in conquering one's freedom, the people's craving for justice and man's joy of life, the sorrow of a heart in distress next to the cry of satisfaction in the achievement of one's work. Folklore is imbued with optimism, dynamism and energy. It is communicative, persuasive and mobilizing. Folklore manifestations possess a complex artistic and educational function. They are engendered by the complex network of economic, social and political relations. In their historical evolution they find their source in the keen reality of the people's life, which they faithfully reflect in their art, an art that is therefore constantly alive and capable of renewal. Folklore must therefore be investigated as a whole in its entire complexity not as a collection of separate items of music, literature or choreography.

These principles as well as the need of setting up a unitary scientific method of investigation and of organizing the study of the folklore of the Roumanian people and of the national minorities living in the R.P.R., led in 1949 to the creation of the Bucharest Institute of Folklore with a branch section at Cluj.

The task of the Institute of Folklore is to collect and study the contemporary living folklore in its three aspects: song, dance and literature, as a syncretic manifestation. The R.P.R. Academy likewise set up an Institute for literary history and folklore with the aim of surveying the old folklore collections and manuscripts available in libraries, the reconsideration of the works of the old pioneer folklorists as well as the study of the relationship between folklore and literature. The organisation and stimulation of the activities of the amateur folklorists is the responsibility of the Society for Historical Sciences and Philology.

The chief tasks with which the folklorists were first confronted were:

a) the collection of folklore material;

b) the publication of theoretical folklore studies and analyses;

c) the investigation of new labour folklore, as well as the study of the recent changes in folklore, a process effected under our very eyes;

d) the direction and guidance of folklore manifestations in their new forms;

e) the critical reconsideration of the activity and works of the folklorists of the past;

f) the collection of scientific instruments of work; indexes, themes, typologies, bibliographies as well as the systematisation and card-indexing of the entire Roumanian folklore material.

g) the complete republication of certain folklore collections, practically inaccesible to the public at large.

The folklore researchers have set to fulfil these tasks in the order of their urgency or in successive stages as one problem calls up the other. In this way has the study of Roumanian folklore made considerable headway under the auspices of the three above mentioned institutions. The people's democratic regime has created the most advantageous material conditions to allow the scientists to pursue their research-work unhampered by other preoccupations. The methods of study of folklore have been substantially improved by rigorous

https://biblioteca-digitala.ro

observation of every production in the general surroundings and circumstances in which it is habitually performed, by the use of mechanical recording assured by up-to-date equipment (tape-recorders, cinema films). The contents and function of folklore is being thus assessed at its real value in its three aspects: song, story and dance.

Valuable results have been achieved in the study of folklore following the foundation of the three institutes. Thus, in the collection of material, original folk-tales and ballads have, since 1951, been completely recorded on tape recorders, with highly interesting implications for the study of folk epics. The entire stock of musical material, preserved in the phonogramic archives of the former Ministry of Arts and of the Society of Roumanian Composers, has been transcribed.

Numerous theoretical studies have been elaborated and the Roumanian folklore material has begun to be classified and systematized.

A graphic system of dance-notation has been worked out. Particular attention has been awarded to the changes occuring in contemporary Roumanian folklore. The compilation of a general bibliography has been initiated. Alongside with their scientific researches, the Roumanian folklorists have carried out valuable work, in cooperation with the Folk-Creation Central Board, in guiding the new folk art groups in their activity.

The prospects for the student of Roumanian folklore are vast and far-reaching. The People's Democratic Government that has spared no efforts in supporting every scientific endeavour, has created the best conditions of work to ensure the steady progress of the new Roumanian folklore movement.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE ACTUL CREAȚIEI FOLCLORICE

V. ADĂSCĂLIȚEI

Prezentul studiu reprezintă o încercare de a stabili măsura corespunzătoare a greutății specifice îndeplinită de elementul individual și cel colectiv — în primul rînd — în actul creației folclorice. În același timp, se mai ridică aici problema sensului pe care-l poate căpăta în literatura folcloristică, așa numita latură plurală a actului de care vorbim.

Considerăm că astfel vom izbuti să contribuim la răspunsul cerut de una din problemele majore ale folcloristicii contemporane, problemă care odată rezolvată, va face posibilă înțelegerea mai exactă a creației artistice populare.

În folcloristica sovietică, nu de mult B. Putilov aprecia că « Studierea acțiunii reciproce dintre individ și colectiv în creația folclorică contemporană a poporului este sarcina esențială a folcloriștilor noștri, de o importanță nu numai teoretică ci și practică: generalizînd și răspîndind experiența muncii celor mai bune colective, se pot aduce mari foloase dezvoltării mai departe a activității artistice de masă »[1]. Pentru folcloristica romînească, fie și numai abordarea din punct de vedere teoretic a problemei enunțate este astăzi mult necesară. Este adevărat că aplicarea principiului intervenției active în folclor, cunoașterea tuturor realităților de care trebuie să se țină cont în vederea obținerii randamentului scontat, ar putea constitui un factor de real folos în munca tuturor caselor de creație.

Pornind de la constatarea că încercările de pînă acum, de la Ovid Densușianu și P. Cancel, prin T. Papahagi, Leca Morariu și pînă la P. Iroaie și I. Diaconu nu au adus rezultatele dorite, socotim oportună abordarea acestei teme.

Subliniem că dialectica materialistă va constitui metoda pe care aplicînd-o dorim să obținem rezultatele necesare. Mai ales tezele cu privire la categoriile: *singular — particular — general* sînt cele de care înțelegem să ne folosim în primul rînd.

* * *

Despre caracterul individual al actului creației folclorice s-a vorbit în general foarte mult.

---

[1] B. Putilov: Despre creația popular-poetică contemporană. *Zvezda*, 2 (1954) 144—151, Trad. 651 — Biblioteca Inst. de folclor, București.

https://biblioteca-digitala.ro

Totalizînd tezele emise cu privire la această problemă se poate constata că o însemnată parte din ele se apropie de realitate. Adevărul este că mulți folcloriști au ridicat caracterul individual al actului creației folclorice la rangul de lege. Unii au construit în acest sens un întreg eșafodaj de argumente, după cum alții au făcut doar simple afirmații.

Considerăm ca un succes faptul că anumiți cercetători romîni cu o concepție filozofică dialectică — fie ea și hegeliană — au izbutit să ajungă la concluzii mult apropiate de cele exacte. Reprezentînd întrucîtva chintesența observațiilor pozitive obținute pînă atunci, în 1939, Al. Dima [2] conchidea că: « Individualitatea existentă în mod natural și necesar în comunitate, își reduce rolul creator la exprimarea conținutului spiritual al comunității cu mijloace a căror structură purcede din comunitate ». Această interdependență n-a fost însă înțeleasă decît de un număr restrîns de cercetători.

Tot Al. Dima a izbutit să enunțe și adevărul potrivit căruia « Arta populară rămîne în consecință și pentru noi o artă a comunității, manifestată prin individualități » [3], « individul jucînd numai rolul secundar și întîmplător al « organului de expresie », « vîrful singuratic » prin care se descarcă o emoție colectivă » (Dima, p. 121).

De pe baze filozofice științifice, folcloristica sovietică, prin cercetătorul V. I. Cicerov, în legătură cu această chestiune conchide că « în folclor, individualitatea și colectivul sînt unite prin concomitența procesului de creație. Acest lucru se datorește faptului că individul exprimă ideile colectivului iar colectivul participă la crearea unei opere create de cineva » [4]. Așadar, chiar acea parte a procesului de creație la care din punct de vedere fizic participă o singură persoană, un singur individ este numai aparent singulară deoarece, ideologic și artistic, creatorul respectiv reprezintă colectivul de care este strîns legat, pe de-a întregul determinat.

A separa actul creației primordiale a unui produs popular de toate actele de creație precedente înseamnă o vană încercare de a construi suspendat, ignorînd legea gravitației — de această dată a colectivului.

E o greșală mare în această atitudine și numai datorită ei nu s-au realizat progrese însemnate în elucidarea caracterului creației folclorice. I. Diaconu, în 1935, afirma cu tărie că « închegarea (n. n. folclorică) literară aparține exclusiv unui ins eminent: fire înzestrată cu putere de creație » [5]. Locul erorii stă în atributul « exclusiv ». Cine observă cu atenție creația folclorică își dă seama că în aceasta — spre deosebire de felul cum se petrec lucrurile în cazul creației culte — avem de întîlnit în mai puține cazuri, aproape de loc, explozii de talente care să compună într-o manieră stilistică nouă. Curentele sau școlile de creație folclorică se deosebesc mai ales prin cultivarea unor anumite produse, prin specificitatea dialectală oglindită în forma artistică a produselor lor și nu prin concepții de creație specifice, cum ar fi un sistem anumit de versificație, o metrică distinctă etc. Eposul popular cunoaște în general forme de creație bine conturate

---

[2] Al. Dima: Conceptul de artă populară. București, 1939, 133.

[3] Al. Dima: op. cit., 133.

[4] V. I. Cicerov: Tradiția i avtorskoe nacealo o folklore. *Sovietskaia Etnografia* 2 (1946) 29—40.

[5] I. Diaconu: Psihologie și creație populară. *Anuarul Arhivei de Folclor*, III (1935).

https://biblioteca-digitala.ro

inatacabile vizibil de timp și totodată nemaleabile în funcție de spiritul inovator al artiștilor individuali.

Nu putem admite în nici un caz, un alt atribut acordat individului creator de Gheorghe Vrabie [6] care spune că « individul ales, dotat »..... « nu este străin de ce se întîmplă « sus », la clasa cultă ». Cu alte cuvinte, « talentul și genialitatea » aceluia pot avea o singură explicație, alunecarea din sferele înalte ale societății. Părerea exprimată de autorul citat reliefează platforma ideologică falsă pe care s-a construit: aceea că arta populară n-ar putea exista fără « seva » pe care ar primi-o de la arta cultă. E o imagine răsturnată a realității, imagine care deformează în sensul umbroasei concepții exprimată de Hans Naumann cu privire la esența creației folclorice.

Numai neputința de a se ridica la gradul de abstractizare cerut pentru înțelegerea raportului dintre individ și colectiv i-a determinat pe mulți dintre cercetătorii problemei naturii creației folclorice, să se îndrepte doar către un aspect al chestiunii discutate, individualizînd absurd actul creației, interpretîndu-l ca și cum s-ar desfășura într-o totală izolare de societate, de viață. Mai mult decît atît, optica statică a teoreticienilor amintiți pe această linie este singura care nu a îngăduit perceperea actului creației folclorice decît sub aspectul petrecerii sale într-o unitate de timp limitată.

S-a ignorat în cele mai multe cercetări de pînă acum, faptul că « proces de creație în literatură populară însemnează.... plăsmuire și circulație » [7] — spunea un tînăr folclorist romîn. Considerăm observația sa ca fiind esențială. Pentru a întregi ideea exprimată în citatul acum dat, după părerea noastră, plăsmuirea unui produs artistic, adică construirea lui de către un ins din cadrul colectivității nu permite în nici un caz considerarea lui ca intrînd pe de-a întregul în patrimoniul folcloric cîtă vreme prin circulație n-a căpătat această încetățenire și îndeplinește numai condiția legată de origine, stil, ideologie. Odată ieșit din faza de creație individuală, produsul artistic respectiv merge pe calea integrării sale în repertoriul general folcloric, într-un proces care îi influențează nemijlocit — chiar dacă nu într-o măsură substanțială — forma și conținutul.

Încît spre a înțelege procesul de creație folclorică este neapărat nevoie să se renunțe la ideea că « atribuirea creațiunii unui număr mai mare de inși conlucrînd simultan sau chiar succesiv, e o ipoteză ce nu poate fi luată în considerare pentru motivul că dă creațiunii o sferă ce o confundă în parte cu procesul receptiv și al circulației operei populare » [8]. Realitatea nu ne permite să considerăm circulația produsului artistic, cel puțin pe durata necesară integrării lui în folclor, ca pe un act rupt de procesul creației.

Așadar afirm ția lui P. Cancel care spunea în 1922 că: « creațiunea și circulațiunea operei de artă populară sînt două durate succesive din existența acestei arte, care nu trebuiesc confundate » [9] ni se pare mult apropiată de adevăr. Nu poate fi vorba de o segmentare a creației foclorice care ne apare ca un proces; în două momente succesive, creația și circulația, deoarece actul creației este un act durativ-extins pe o însemnată parte a circulației unui produs oarecare. Cîtă

[6] Gh. Vrabie: Contribuții la studiul orațiilor populare. *Cercetări folclorice*, București, 1947, 56—57.
[7] D. Pop: Curs de folclor literar romînesc. I, Cluj, 1957, 147.
[8] Al. Dima: op. cit., 126.
[9] P. Cancel: Originea poeziei populare. București, 1922, 8.

https://biblioteca-digitala.ro

vreme un cîntec, un basm etc. satisface anumite necesități culturale și ideologice, conținutul său — în totalitate — nefiind depășit de dezvoltarea societății, puterea creatoare a maselor se exercită asupra lui. Bineînțeles că această constatare nu trebuie să ne ducă la greșita concluzie cu privire la neîndeplinirea artistică a produselor folclorice, în nici una din etapele vieții lor. Dialectica folclorului este cea care justifică continua prefacere a componentelor sale, conform funcțiunii sociale noi pe care urmează să o îndeplinească; prefacere care se realizează treptat — uneori brusc — în limitele unor cerințe artistice imposibil de neglijat. Transformarea conținutului unei piese foclorice — în cursul vieții sale — implică imperativ o egală transformare a formei sale artistice; condiție fără de care produsul respectiv și-ar pierde vitalitatea.

În procesul circulației, un produs folcloric oarecare, trecînd de la un grup social la altul, și chiar de la un individ la altul, dintr-o serie de cauze obiective ia înfățișări diverse determinate de modificările intervenite în formă sau în conținut, înfățișări cunoscute în general sub numele de variante. În nici un caz, variantele nu pot fi concepute — cum a făcut chiar folcloristul sovietic I. M. Socolov — « fapte artistice cu o însemnătate de sine stătătoare » sau « opere diferite » dacă le raportăm la folclor. V. P. Anikin, criticînd punctul de vedere expus de Socolov, găsea pe bună dreptate că « în felul acesta creația populară devine o sumă de foarte numeroase opere individuale, create de autori diferiți » [10]. Se naște legitim întrebarea: unde mai este locul noțiunii colective în legătură cu creația folclorică? Se aplică bine cunoscutul proverb care spune că « nu vedem pădurea din cauza copacilor ».

Dintre folcloriștii noștri, P. Cancel emitea părerea că: « colportarea chiar e un act individual » [11]. Și în acest caz este exagerat rolul individului fiindcă este ușor să-și imagineze oricine că nu poate avea loc colportarea unui produs folcloric, circulația lui, fără ca să fie vorba de cel puțin două persoane: una care să emită și alta care să recepteze. Altminteri am avea de-a face cu o acțiune de « autoportare », fără sens și fără eficacitate socială. Cîntecele, baladele, anecdotele n-ar mai zbura dintr-un loc într-altul, circulația n-ar mai fi circulație.

Nu este indicată nici justificată, emiterea tezei potrivit căreia, sub raport estetic, « creația capătă sevă de la individ, nu de la colectiv » [12]. Și aceasta pentru motivul că actul creației desfășurat pe durata în care are loc participarea colectivă la desăvîrșirea lui este — în ultimă analiză — suma unor acțiuni individuale care totalizate dau ceea ce altfel nu poate fi numit, decît forța creatoare a colectivului. Întrucît obiectul supus prelucrării artistice este unic în timp ce acțiunea determinată asupra lui rezultă din participarea mai multor indivizi, se poate spune, fără greș, că « seva » căpătată de creația folclorică vine de la colectiv care — fără îndoială — nu este altceva decît o sumă de indivizi.

Dacă trecerea în revistă a acestor teze cu privire la caracterul individual al actului creației folclorice a subliniat că o mare parte din cercetătorii problemei au fost înclinați să-i acorde acestuia primordialitate, în detrimentul caracterului colectiv întrunit de același act, nu putem să nu menționăm că au existat și

---

[10] V. P. Anikin: Despre specificul creației populare. *Sovietskaia Etnografia*, 4 (1953) Trad., 657, Bibl. Inst. de folclor, București, 1—2.

[11] P. Cancel: op. cit., 17.

[12] *Idem*, op. cit., 26

https://biblioteca-digitala.ro

tendințe de a denigra total capacitatea creatoare a maselor fie ea sub aspect individual, fie sub aspectul său colectiv.

Hans Naumann a înfiripat reacționara teorie după care, « portul poporului, cartea populară, cîntecul popular, teatrul popular, mobila țărănească sînt bunuri culturale coborîte pînă în cele mai mici particularități de sus; ele au devenit populare numai pe încetul...» [13]. După acest teoretician, în esență, s-ar putea spune tot așa de ușor că în cursul dezvoltării societății, mai întîi au apărut clasele exploatatoare și după aceea cele exploatate sau că folclorul este o ramură a culturii, recentă, ivită după consolidarea scrisului și a cititului. În acest caz, Vedele, Iliada, Odisseia, cele mai vechi și monumentale creații folclorice ale antichității — de unde au purces spre inființare?

Reluîndu-l pe Naumann, în 1930, Hoffmann Krayer [14], autoritar și ireversibil, afirma: « Das Volk produziert nicht, es reproduziert ».

Dar nu încape astăzi vreo îndoială cu privire la scopurile politice exprimate de teoria celor din curentul Naumann-Krayer. Ea urmărește să nege maselor populare orice capacitate creatoare în domeniul artistic și de aici, în cel social-politic. Masele populare au demonstrat însă pe cuprinsul statelor socialiste ca și în restul lumii, forța invențiunii lor creatoare, în toate domeniile vieții sociale.

Concepînd actul creației folclorice, ca pe un act durativ, alcătuit din ceea ce majoritatea cercetătorilor de pînă acum numeau creație și circulație, socotim util să aducem în discuție condițiile pe care unii folcloriști le-au considerat sine qua non, atunci cînd se punea problema recunoașterii autenticității populare a unei opere. S-au emis în această direcție, o serie de precizări — unele mai curioase decît altele — toate orientate în sensul supraaprecierii rolului îndeplinit de individ.

Cu privire la individul creator s-a emis ideea că cei mai mulți dintre artiștii populari « și-au făcut o profesiune din arta lor, cîștigîndu-și existența prin măreția creației și execuției » [15]. De altfel, într-un mare număr de lucrări găsim referințe fie despre un povestitor, fie despre un cîntăreț, recitator vestit într-o anumită regiune și într-o anumită perioadă. Realitatea folclorică adevărește totdeauna rolul pe care aceștia îl îndeplinesc.

Și totuși, a limita creația folclorică numai la astfel de inși este o greșeală. I. Diaconu scria în 1946: « Cred, așa dar, că în masa etnografică a unui popor există artiști « specializați ». Numai aceștia apar creatori și agenți ai artei depline. Ceilalți rămîn simpli amatori sau mari indiferenți inexpresivi » [16]. Ori, a trece întreaga creație artistică folclorică pe seama profesioniștilor sau specialiștilor, ni se pare o întreprindere hazardată. Se ajunge în acest mod la sublinierea tezei injuste cu privire la faptul că nici cum nu poate fi vorba de caracterul colectiv al creației folclorice. Înseși clasele sociale care consumă folclorul, ar fi împărțite arbitrar în două părți: una capabilă de emoții, sentimente, trăire artistică și alta incapabilă de toate acestea.

[13] Hans Nauman: Grundzüge der deutschen Volkskunde. 1922, 5.

[14] Apud, Arnold Van Gennep: Manuel du folklore français contemporain. Tome I, part. I, Paris, 1943, 51—52.

[15] I. M. Socolov: Natura folclorului și problemele folcloristicii. 17 (tradus la Inst. de Studii Romîno-Sovietic, Iași).

[16] I. Diaconu: Reflexiuni despre cîntecul și versul popular. Focșani, 1946, 93.

https://biblioteca-digitala.ro

Autorul citat mai emitea încă o idee împotriva căreia înțelegem să ne ridicăm. După domnia sa, individul creator « impune obștei canoane muzicale și literare » [17]. Să fie oare adevărat? Ce argumentație s-ar putea aduce? Și o observație făcută recent de folcloristul italian Vito Fazia Allmayer [18], cu privire la alte manifestări artistice folclorice ca: pictura, sculptura, tinde neconvingător spre ilustrarea aceluiași principiu. După cercetătorul citat: « anche le altre forme di produzione artistice... pittura, sculptura... non possono subire un vero processo di rifacimento colettivo... nato per riflessione, e diventato immediato essere d'un gruppo convivente ». Dar aici este vorba de o neînțelegere. Contribuția grupului social, a unui colectiv oarecare la procesul elaborării unor produse artistice nu este neapărat posterioară actului creației individuale și nu întotdeauna — caz concret, sculptura și pictura în concretizările lor modificabile — se manifestă în forma influenței exercitate asupra operei ci poate și de obicei lucrurile se petrec astfel, să se desfășoare în etapa premergătoare creației individuale, prin așa numitul « determinism social » care dă profilul concepției ideologico-artistice a elementului singular.

Se știe că în orient, în Asia Centrală și în Caucaz, « numele autorilor multor cîntece alcătuite atît în timpurile vechi cît și recent, s-au păstrat foarte bine... cuprinse într-o formă sonoră (cu rime, asonanțe și aliterațiuni) de obicei la sfîrșitul cîntecului » [19]. Acest fapt denotă că simțul paternității asupra unor creații folclorice este dezvoltat și la artiștii individuali populari. Dar dacă li s-a păstrat acelora numele, nu există nici o garanție că s-ar fi păstrat tot atît de bine — în întregime — fără adaosuri și corecturi, operele lor. Dimpotrivă, noi credem că în text au intervenit anumite modificări și studiul atent al creațiilor respective ar putea permite chiar identificarea unora din ele.

Simțul paternității asupra creațiilor artistice s-a afirmat și în maniera de compoziție a unor artiști individuali, țărani, soldați, acceptați uneori — prin creația colectivă îndeplinită pe parcursul circulației — în folclorul nostru. Numai că, lipsind o tradiție în genul celei remarcate de Socolov, colectivul nu a păstrat numele plăzmuitorilor inițiali. Tache Papahagi, studiind cazul Anuței Pleș din Maramureș arăta cum aceasta a ținut să noteze în creațiile sale:

« Mă cheamă Anuța Pleș
Eu am scris aesta verș
În anu' 1917 » [20].

Fapte similare sînt semnalate de V. Morariu, în legătură cu creatorii Ioana Pohomaci și Constantin Sasu [21], după cum în 1940, Constantin Hagea într-o colecție de « Cîntece de pe zonă » [22], publică poezii la sfîrșitul cărora întîlnim precizările:

« Trandafir din acest an
Mă numesc Andrei Ioan »

---

[17] I. Diaconu: Reflexiuni despre cîntecul și versul popular. Focșani, 1946, 141.
[18] Vito Fazia Allmayer: Sulla natura degli studi di folklore. *Annali del museo Pitré*, I (1950), Palermo, 20.
[19] I. M. Socolov: op. cit.
[20] T. Papahagi: Creațiunea poetică populară. București, 1926, 51.
[21] P. Iroaie: Poezia autentic populară. Iași, 1936.
[22] Const. Hagea: Cîntece de pe zonă. Cluj, 1940, 14 și 19.

https://biblioteca-digitala.ro

sau

« Frunză verde foi de prun
Mă cheamă Simuț Crăciun ».

De fapt, acest stadiu de creație artistică — reflectat prin exemplele semnalate — ilustrează o dată în plus că actul creației artistice populare se compune din creația individuală inițială și circulația ulterioară care acceptă și retușează prin efortul colectiv; numai astfel folclorizînd.

Este oare o regulă — cum socotea tot I. Diaconu — ca indivizii creatori de artă populară, să fie socotiți « cam într-o parte », izolați, neglijenți, cu « gospodăria abia însăilată, utilajul sărăcăcios, felul de trai simplificat și cu lipsuri »? De ce boema poetului sărac din vitrega societate burgheză să fie transpusă identic pe planul realității rurale de care se ocupă cercetătorul citat? Putem crede că țăranul creator simțea o plăcere deosebită văzîndu-și « gospodăria sărăcăcioasă »? Nu talentul poetic întreținea sărăcia, ci « orînduirea cea crudă și nedreaptă ».

S-a mai spus, de către același autor că artistul individual, « individul unic superior... e necesar să rămînă un analfabet... într-o primitivitate reală ». Pe lîngă pregnanta diferențiere a oamenilor în superiori și inferiori, din filozofia lui Nietzsche și Schopenhauer, ca și din practica politicii rasiste, extrasă, se ivește aici problema purității patriarhalismului. La același autor găsim mai departe precizarea: « poet și cîntăreț popular este și rămîne numai cine e înrădăcinat și se îngrădește în mentalitatea clasei țărănești, trăind dintru început viața ei simplă » [23] și « moare poema în cine nu crede în zmei, nu e izolat de răsturnarea civilizației peste primitivitatea rustică » [24]. De fapt se află aici exprimată nu numai concepția unui autor, ci a tuturor folcloriștilor reacționari din acea vreme.

Aceleași teze metafizice despre care am mai amintit, teamă față de progres, față de civilizație. O înțelegere încremenită a vieții și societății. De unde atîta frică în fața inevitabilei transformări care vine și dacă cineva nu o dorește, decît din filozofia de clasă a grupurilor sociale exploatatoare, retrograde, interesate în menținerea situației lor dominante, menținere condiționată de oprirea istoriei în loc?

Oare numai țărănimea poate crea folclor? Nu sînt atîtea dovezi cu privire la participarea a numeroase grupuri sociale, ce alcătuiesc într-o anumită perioadă istorică, masele populare, la crearea producțiilor folclorice? N-au apărut culegeri de folclor muncitoresc, nu s-au ivit cîntece de breaslă? Cui le lăsăm pe toate acestea?

Am arătat mai înainte că cei mai mulți folcloriști au admis determinismul social în conturarea personalității creatoare. Unii însă — și în special P. Iroaie [25] — ridică ziduri chinezești în chiar fondul ideii. Iroaie spune: « În societăți progresate (orașe, municipii, metropole) individul, prin contact divers, prin variații de cunoaștere — se sustrage din ce în ce mai mult, conștient sau inconștient, de sub determinismul social ». Ce vrea să sugereze această afirmație? Nimic mai mult decît ideea că produsele artistice (desigur și folclorice) ivite în mediul urban, nu au sens social, că ele exprimă arta pentru artă. Într-un anumit fel,

[23] I. Diaconu: Reflexiuni despre cîntecul și versul popular. Focșani, 1946, 103.
[24] *Idem*, 123.
[25] P. Iroaie: Poezia autentic populară. Iași, 1938, 11.

https://biblioteca-digitala.ro

autorul creează un avantpost în direcția concepției cu privire la existența unui folclor muncitoresc. El exprimă grija de a elimina din discuție orice referință cu privire la activitatea creatoare a clasei muncitoare; punct nevralgic pentru 1938, cînd dictatura carlistă trîmbița unitatea dintre « stat, patronat și muncitorime ».

Pe bună dreptate, după părerea noastră, în literatura folcloristică a fost discutată chestiunea măsurii în care colportorul unui material folcloric este și artist creator. În această direcție, profesorul I. Diaconu este cel care a emis teze prețioase. Domnia sa spune: « Poet popular socotim că trebuie privit nu numai întîiul anonim care a articulat cutare motiv poetic, ci oricare poate prezenta în chip nou cîntările aflate de la înaintași » [26]. Cu alte cuvinte, este vorba aici — spunem noi — de constatarea că recitatorul adăugînd creează individual însă opera neaparținîndu-i, creează colectiv.

Observații similare au fost făcute de numeroși cercetători. B. Putilov spunea despre povestitori și recitatori că « nu numai că păstrau pur și simplu... repertoriul folcloric tradițional, ci aduceau ceva a lor, participau la șlefuirea artistică a operelor, oglindind în ele experiența lor de viață, cei mai buni dintre ei ridicîndu-se pînă la nivelul poeților cu adevărat populari » [27].

Încă din 1929, Mathias Murko, observînd procesul circulației producțiilor folclorice sublinia ideea prețioasă că nici odată cîntăreții nu învață pe de rost, cuvînt cu cuvînt, poemele, ci le creează din nou de fiecare dată, într-o strălucită improvizație [28]. Murko găsea că mai pot interveni în sensul modificării unor texte și factorii — timpul de care se dispune pentru recitare, dispoziția momentană a artistului, auditorul și nivelul aceluia etc. [29].

Priceperea și ușurința creatoare a recitatorilor provine în primul rînd din experiența bogată a celor mai mulți dintre ei. Urmărindu-l pe vestitul Petrea Crețu Șolcan, G. Dem. Teodorescu preciza « că în scurtul spațiu de 3—4 zile, (Șolcan) mi-a spus și mi-a cîntat legende și doine care nu cuprind mai puțin de 7.000 de versuri, ceea ce se aseamănă în cantitate cu XI cărți din « Iliada » lui Omer, cu IX cărți din « Eneida lui Virgil » [30]. M. Murko, în ianuarie-februarie 1887 a avut prilejul să culeagă de la musulmanul bosniac, Salko Vojnikovici, 80.000 versuri, « aproape dublul Iliadei și Odisseei luate împreună » [31]. Fie și numai în baza acestor remarci făcute în timpuri și locuri diferite, se poate trage mai departe concluzia că recitatorii fără a fi asemuiți magnetofonului, « reiau critic » cutare sau cutare operă literară, cultivînd-o în sensul contemporaneizării. Însuși Van Gennep [32] observa că « invenția propriu-zisă este faptul unui individ unic a cărui producție este modificată în consecință de alți indivizi intrați în contact cu cel dintîi sau cu producția sa, indivizi care formează deja o mică colectivitate ».

---

[26] I. Diaconu: Psihologie și creație populară. *An. Arh. de Folclor*, III (1935), 18.

[27] B. Putilov: Despre creația populară-artistică contemporană. *Zvezda*, 2 (1954), 144—151, trad. 651, Bibl. Inst. de folclor, București 3.

[28] M. Murko: La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX-ème siècle. Paris, 1929, 21.

[29] *Idem*, 15.

[30] Apud, M. Posluşnicu: Istoria muzicii la Romîni. București, 1928, 600.

[31] M. Murko: op. cit., 16.

[32] A. V. Gennep: Le folklore. Paris, 1924, 25.

https://biblioteca-digitala.ro

De fapt Van Gennep, cu deosebitul simț al realității folclorice, a emis astfel — într-o formă neanalitică, generală — un adevăr cu privire la măsura individuală a actului creației folclorice. Înțelegerea deplină a acestei probleme, socotim noi, poate veni mai ales după ce este studiată și latura colectivă a procesului urmărit.

* * *

Incontestabil, la noi, este meritul folcloristului Petre Cancel, în faptul că la precizarea treptelor actului creației folclorice, în linii generale — pe lîngă caracterul individual și cel colectiv — a fost admis și un al treilea moment, cel al creației plurale [33]. Se pare că, de fapt, Cancel n-a vrut prin aceasta să înțeleagă nimic mai mult decît că la actul creației artistice, în anumite cazuri, inițial participă nu numai o singură persoană, ci mai multe. Ideea de creație plurală are un istoric mai vechi fiindcă, chiar la mijlocul veacului XIX, Vilmar a emis-o cu valoarea întîlnită și la Petre Cancel. Reluarea ei de către Jaitteles și mai ales de Otto Böckel în « Psihologie der Volksdichtung », 1906 [34], nu a constituit — în același timp — și o adîncire a problemei deschise.

Folosind indicații numeroase oferite de diverși autori, cu privire la « improvizarea plurală », vom încerca să tragem concluzii noi. Deocamdată, să reținem că după Th. de la Villemarqué [35] încă din prima jumătate a veacului trecut s-a înregistrat constatarea că « gweres »-ii bretoni compuneau în comun. J. Tiersot [36] observînd realitatea folclorică din Franța considera că în unele regiuni (Bresse), improvizația plurală constituia un adevărat obicei. Otto Böckel [37] mărturisește în 1906 că în Bretania « se întîlnesc foarte frecvente cazuri de acest fel ». Același autor precizează că un cîntec oarecare a fost alcătuit de *trei marinari*, după cum altul a fost creat de *trei țărani*.

Deocamdată socotim utilă sublinierea următoarei constatări, că în cazul creației artistice « plurale », colaboratorii — în mod necesar — aparțin aceleiași profesii. Anumite concluzii urmează să tragem mai încolo.

Colaboratorii respectivi, notează M. Murko, în legătură directă cu apariția poeziei de militărie și război, « adoptă », « modifică », « scurtează » ș.a.m.d. [38] Descriind un astfel de proces, George Coșbuc constată de asemeni că anumite tinere, în cadrul șezătorilor sătești din Romînia, sînt mobilul diverselor improvizații « plurale » care apar [39].

Cunoscînd amănunțit modul de viață rural, criteriul de frecventare a șezătorilor, putem spune că în linii generale, în lumea satelor, așa cum existau acestea în realitatea burghezo-moșierească, stratificarea socială influența în mod deosebit asupra constituirii diverselor grupări ocazionale, de vîrstă. Așadar, cînd în atmosfera șezătorilor se năștеau improvizații plurale, ele erau rodul colaborării unor factori singulari uniți prin profesie, mai exact: poziție socială, de grup ori de clasă

[33] P. Cancel: Originea poeziei populare.
[34] Al. Dima: op. cit., 124
[35] Th. de la Villemarqué: Barzas-Breiz. Paris, 1839, 184—396.
[36] J. Tiersot: Histoire de la chanson populaire en France. Paris, 1889, 352.
[37] Otto Böckel: Psihologie der Volksdichtung. 1906, 125.
[38] M. Murko: op. cit., 26.
[39] Apud, P. Iroaie: Poezia autentic populară. Iași, 1938, 29.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce constata de curînd cercetătorul C. Bărbulescu [40], cu privire la creația folclorică din Ieud-Maramureș, unde un grup de colectiviste au creat cîntece în fața culegătorilor Institutului de folclor, precizează și mai direct că unitatea participanților la creația plurală — numită de autor « colectivă » — este determinată economic și social.

Trăsătura creației plurale constă tocmai în faptul că depășind sursa singulară nu este totuși — chiar dacă autorii săi, numeric sînt mai mulți — de gradul creației larg colective; fiindcă în folclor colectivul trebuie conceput mai ales prin participarea tuturor producătorilor și consumatorilor de artă populară. Rezultatul obținut prin creația plurală — exponentă pe plan social-artistic a mentalității unui anumit grup social — constituie o medie între creația individuală (singulară) și cea larg colectivă (generală) obținută prin contribuția tuturor grupurilor sociale de cultură folclorică; așadar o creație particulară.

Această creație particulară are puternice urme individuale prin faptul că diverși inși au contribuit nemijlocit la elaborarea ei. Ea înscrie totodată elemente de creație colectivă, date de participarea mai multor indivizi la elaborarea formei și fondului său. Din punct de vedere social-artistic, ea corespunde așadar mentalității unui anumit grup social, bine determinat — din totalitatea complexă a grupurilor sociale producătoare și consumatoare de folclor. Foarte adesea, creația particulară respectivă, potrivit unor reticențe frecvente în criteriile de apreciere ale folcloriștilor, se menține sub semnul întrebării în legătură cu faptul dacă intră sau nu în repertoriul general-folcloric. Așadar, existența unui produs artistic, numai la un anumit grup social, poate să ne încline în direcția considerării lui ca produs « folcloric » dată fiind natura colectivă imprimată totuși fie și de o colectivitate restrînsă, după cum poate să ne încline în direcția excluderii lui din « folclor ». Dar pentru precizarea atitudinii folcloristice juste în astfel de cazuri, să lăsăm mai întîi, să ne vorbească anumite fapte din istoria folcloristicii.

P. Cancel, în 1922, observa: « Cînd în mulțimi se întîlnesc mici unități umane... cum sînt stîna (la Sîrbi)... batalionul (la Muntenegreni)... este foarte potrivită colaborarea pentru producerea de artă orală » [41]. Mai înainte, Adolf Spamer [42] găsise că ciobanul, minerul (în Germania) și meșteșugarul se ocupă chiar mai mult decît țăranul, cu creația artistică. Mihail Eminescu — însuși — la sfîrșitul veacului trecut preciza: « Țăranul, breslașul și învățătorul mic... sînt poporul... și chiar numai în înțelesul lor poate fi vorba de literatură populară » [43]. Așadar, meșteșugarii, mica burghezie sînt grupuri sociale care nu pot fi excluse de la actul creației folclorice. Numai că aceste grupuri sociale dînd naștere unor produse artistice, fac ca respectivele creații să aibă imprimate note specifice determinate de poziția grupului creator în ansamblul tuturor grupurilor creatoare, note specifice care permit identificarea lui exactă, alături de notele comune folclorului general.

Al. Dima, în 1939, enumerînd unitățile profesionale participante la elaborarea folclorului găsea printre acestea: « soldații, marinarii, studenții, munci-

---

[40] C. Bărbulescu: Creația nouă de cîntece populare. *Studii și cercetări de Istorie lite rară și folclor* I, (1952), 193—220.

[41] P. Cancel: op. cit., 29.

[42] Al. Dima: op. cit., 139.

[43] M. Eminescu: Scrieri politice și literare. București, 1905, 306.

https://biblioteca-digitala.ro

torii, negustorii, etc.» [44]. Cu alte cuvinte, lărgea baza de clasă a folclorului peste cea rurală în care se circumscriau toate manifestările artistice populare.

De o însemnătate deosebită sînt observațiile lui Arnold Van Gennep, care în 1943, declara cu privire la teza exclusivei esențe rurale a folclorului: «Intr-al XIX-lea secol, formarea rapidă a marii industrii elimină relativ această trăsătură creînd în națiune o clasă specială, aceea a proletariatului, care elabora puțin cîte puțin, propriile sale obiceiuri» [45]. Aducînd prețioase completări și în ceea ce privește trăsăturile noi ale folclorului muncitoresc, același autor scria: «Faptul esențial este că, în munca industrială bazată pe științele matematice, mecanice și fizico-chimice, nu se mai poate face apel la magie, nici la puncte de vedere analoage...» [46].

Așa dar folclorul este în orînduirile sociale bazate pe exploatare totalitatea manifestărilor artistice proprii claselor și categoriilor sociale exploatate, lipsite de cultură scrisă. Încît chiar dacă anumite produse artistice păstrează nealterate anumite trăsături imprimate de un precis grup social care le-a generat, ele sînt neapărat folclorice, din moment ce, actul creației lor este individual și general — în același timp. Produsele artistice de grup, ca forme ale creației particulare, țin neapărat de folclor dacă aparțin unui grup social cu cultură folclorică, inclus în noțiunea sociologică: «mase populare». În măsura în care particularitatea lor este de un grad mai apropiat de general — în cazul nostru generalul — totalitatea maselor populare — recunoașterea caracterului lor folcloric devine mai facilă.

A nu admite caracterul folcloric al produselor de breaslă sau al produselor muncitorești și a admite în schimb caracterul folcloric al unor produse chiaburești, aceasta este — în ultimă instanță — greșeala capitală a multor folcloriști care interpretează dialectica, sui generis.

Oare următorul cîntec, al plutașului de pe Bistrița Moldovenească:

«Foaie verde baraboi
Pe Bistrița-aici la noi,
N-avem grîu de săcerat
Nici porumb greu de cărat.
Iau o plută, plec la tîrg
O sparg toată, vin flămînd;
De merg bine iau parale
Cît aș da pe-un pumn de sare
Ce-i mai ieftin pe sub soare
Și mai spornic la mîncare» [47]

nu-i mai legat de ideologia social-artistică folclorică, cu mii de fire mai mult, decît proverbul chiaburesc «Tot grasul e frumos și tot slabul ticălos» [48]?

Anumiți folcloriști, analizînd locul producțiilor artistice orale care sînt creația unor clase și categorii sociale ce prin poziția lor social-ideologică se autoexclud din categoria sociologică de «popor» (cu sensul de «mase populare»), aveau de conchis categoric că acestea nu pot fi integrate în folclor. Referindu-se direct la realitatea folclorică rusă, A. A. Caiev [49] trăgea totuși o concluzie insuficient fundată, neștiințifică, atunci cînd scria: «romanțele pline de cruzime

[44] Al. Dima: op. cit., 141.
[45] A. V. Gennep: Manuel du Folklore français contemporain. Tome I, p. I, Paris, 1943, 12.
[46] *Idem*, 56.
[47] Const. Tănase-Teiu: Folclor din ținutul Neamțului. vol. II, P. Neamț.
[48] I. Zane: II, 579.
[49] A. A. Caiev: Folclorul rus. Moscova, 1949, 4.

https://biblioteca-digitala.ro

ale burgheziei, cîntecele de hoție (creație a elementelor sociale criminale), cîntecele populare chiaburești care prin conținutul lor sînt străine și dușmănoase majorității poporului muncitor... intră în folclor numai prin caracterul lor oral».

În realitate, ele nu intră în folclor pentru că folclorul este cultura artistică a claselor și categoriilor sociale cu rol progresist în dezvoltarea societății: clasele și categoriile sociale care nu aparțin maselor populare, poporului — ca făuritor al istoriei — au o cultură aparte pentru că au o ideologie aparte. Dacă uneori ele creează prin mijloacele de expresie artistică folclorică, ceea ce rezultă de pe urma acestui proces, nu este folclor. Producțiile realizate abundă de prea mult element particular în raport cu generalul folcloric. Ceea ce reprezintă elementul particular din ele, nu mai poate fi deci raportat la generalul folcloric ci la generalul ce caracterizează cultura claselor antipopulare, exploatatoare.

Bogatîrev — cu privire la produsele cvasifolclorice ale unor clase și categorii sociale antipopulare, observa că chiar cînd acestea au ajuns să aibă o oarecare circulație, nu pot fi înglobate în folclor. El scria: «Nu trebuie să atribuim folclorului toate operele orale existente în mijlocul țăranilor și muncitorilor ci numai acele opere care exprimă în chip real ideologia și gusturile artistice ale poporului muncitor» [50]. Așadar, indiferent de faptul că o anumită creație poartă toate trăsăturile de formă, specifice folclorului, dacă sensul său ideologic nu este acordat cu concepția despre lume și viață a maselor populare ea nu face parte din folclor. Și aceasta fiindcă folclorul este cultură de clasă. Așa cum critica literară burgheză excludea în mod sistematic și susținut din totalitatea culturii literare burgheze, acele opere literare care slujeau ideea progresului social, ideea luptei de clasă, folcloristica are dreptul și datoria să procedeze la fel față de imixtiunile dușmănoase ale unor improvizatori în spirit folcloric, improvizatori care țineau împotriva adevăraților consumatori și producători de folclor.

Nu întîmplător N. C. Krupskaia, în 1946, referindu-se în general la creațiile literare, spunea: «este important să se stabilească ce pătură a populației a creat o operă sau alta» [51]. În general, această identificare este posibilă deoarece este recunoscut unanim faptul că «grupul social impune cîntărețului popular... preferințele sale» [52], adică determină creația artistică folclorică. Se pare că anumite grupuri sociale dau mandat de creație imperativ unora din membrii lor. Mult cunoscutele școli de creație folclorică «ce se caracterizează prin repertorii proprii și prin moduri proprii de a realiza imaginea eroilor» [53] —bineînțeles pe același cadru general folcloric specific național — sînt în fond reale concretizări ale aspectului plural-particular de creație. Școlile de pregătire a cîntăreților și povestitorilor populari, atunci cînd au existat, în mod concret în realitatea folclorică rusă, mărturisea J. Polivka [54] acționau sub imperiul normelor artistice și ideologice ale grupului social din care își recrutau «cadrele».

---

[50] Bogatîrev: Creația populară poetică rusă. Moscova, 1954. Apud, C. I. Gulian: Sensul vieții în folclorul romînesc. București, 1957, 34.

[51] N. C. Krupskaia: Despre educație și predare. Opere pedagogice alese, 1946, Ucipedghiz, 285.

[52] I. Diaconu: Psihologie și creație populară. *Anuarul Arhivei de Folclor*, III, (1935), 16.

[53] M. Pop: V. I. Cicerov. *Revista de Folclor*, 1 (1958) 89.

[54] Tr. Ionescu-Nișcov: Funcția socială a folclorului balcanic. București, 1940, 8.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu puțin e sînt situațiile cînd diverși folcloriști — cum arătam și mai înainte — au vorbit pe bună dreptate despre un folclor al meșteșugarilor [55], despre un folclor păstoresc [56] etc. Ei admiteau astfel că nu numai țărănimea este forța socială creatoare de folclor. În numeroase cazuri, în concluziile pe care le trăgeau, unii cercetători se deziceau chiar dacă în colecțiile publicate găseau capitole pentru cîntecele de breaslă, reluînd tradiționala afirmație că nu poate fi vorba decît de un folclor rural.

Tot atît de adevărat este și faptul că « difuzia violentă a unui motiv într-un grup social nu probează existența lui primară acolo: poate să fi fost împrumutat, acceptat, ba chiar remaniat » [57]. Pe folclorist îl interesează însă funcția socială îndeplinită în orice moment dat, de creația folclorică studiată și este neîndoielnic faptul că produsă direct sau acceptată într-un anumit grup social, orice manifestare folclorică, este în ultimă instanță rezultatul unor eforturi de creație plurale, colective.

Circulația unui produs folcloric în mai multe grupuri sociale, argumentează și mai susținut caracterul colectiv al actului de creație care i-a dat forma pe care o are.

Cu alte cuvinte, creația în general cunoscută în literatura folcloristică sub titlul de « plurală » este de fapt o creație colectivă, generală. Numai că gradul de generalitate a caracterului său colectiv este în acest caz redus la proporțiile particularului. Într-un anumit sens și producția folclorică a unui grup social este individuală față de folclorul general. Materialismul dialectic precizează că « particularul » raportat la singular este totuși un fel de general; după cum raportat la « general » este un fel de « individual ». Așa stînd lucrurile, înseamnă că natura propriu-zisă colectivă a folclorului apare în adevărata ei față abia atunci cînd produsele artistice sînt raportate la întreaga sumă a păturilor și claselor sociale consumatoare de folclor.

Cum s-a putut vedea din cele expuse pînă acum, noi legăm caracterul plural al creației folclorice de grupul social care creează și nu de faptul dacă la actul propriu-zis de plăsmuire participă un singur ins, mai mulți inși sau întreaga colectivitate. Un ins, ori mai mulți inși, studiați sub aspectul participării lor la crearea producțiilor artistice folclorice, duc la concluzii lipsite de semnificație atîta timp cît vor fi considerați în afara legăturii lor cu societatea.

Așa cum arătam în primele pagini, individul creator — singular — este determinat de colectivul care poate fi mai mic — cu trăsături specifice, particular — sau de marele colectiv folcloric mult mai larg, avînd caracteristici care trec limitele particularului.

* * *

S-a spus — pe bună dreptate — despre concepția cu privire la caracterul exclusiv colectiv al creației folclorice că este de natură romantică. Arnold Van Gennep, în 1943 preciza: « În cea mai mare parte a secolului al XIX-lea a domnit concepția romantică (ea continuă să se mențină în mod special în Germania), că poporul ca atare, în totalitatea sa, este capabil să creeze »...

---

[55] A. Varagnac: Définition du folklore. Paris, 1938, 12—13.
[56] Ovid Densușianu: Viața pastorească...
[57] I. Diaconu: Psihologie..., 23.

https://biblioteca-digitala.ro

Criticînd această poziție, marele folclorist francez adaugă: « Formula romantică nu-i decît o absurditate. Dar, dacă o privim din punct de vedere sociologic, constatăm că, în mod relativ, ea conține o parte de adevăr » [58].

În ce măsură deci se poate aprecia că creația folclorică este colectivă? Democrații revoluționari ruși, și dintre ei mai ales Cernîșevschi, au subliniat că produsele literare populare sînt « create de întreg poporul ca de o singură persoană morală » [59]. Ei înțelegeau însă prin noțiunea de *popor*, masele populare. La Gorki, ideea este și mai bine conturată. El afirmă că forța colectivă a maselor populare « a creat valori nemuritoare în creația poetică ». Din felul cum concep aceștia caracterul colectiv al creației folclorice, reiese că actul creației, în mod practic, nu este distinct în timp, mai ales cînd este vorba de natura lui colectivă.

De fapt, creația colectivă — generală — nu se poate manifesta altfel decît prin momente de creație individuală care raportate la același obiect determină aspectul de care este vorba. Colectivul « generalul este ceea ce se repetă într-un număr mare de obiecte, variate, individuale » [60]. Faptul că în mod practic, generalul se repetă întrucîtva în șirurile de elemente individuale este explicabil numai prin participarea generalului la determinarea individului.

Cu mult spirit de intuiție, Giuseppe Ferraro, la începutul veacului nostru găsea că « La canzone populare non e improvisata. Non e l'opera di un solo individuo. Non nasce ad un tratto perfetta. E lentamente elaborata e da molti congiuntamente e succesivamente » [61]. La aceasta am avea de adăugat că nu numai elementul tradițional — cum observa Ferraro — ci și cel inovator este dictat de conștiința social-artistică colectivă.

Lărgirea contribuției colective la actul creației folclorice, peste limitele imprimate de grupurile sociale care alcătuiesc masele populare, constituie de asemenea o mare eroare. Nu tot poporul, și aceasta mai ales în cazul societăților împărțite în clase antagonice, creează artă populară, folclor. Pe bună dreptate C. I. Gulian [62] observa de curînd că după interpreții burghezi ai folclorului, acesta « ar fi o creație impersonală », a « întregului popor », adică la elaborarea lui ar participa și clasele exploatatoare. Emisă în acest fel, judecata exprimă un mare neadevăr. Burghezia, nobilimea — consolidate ca clase exploatatoare, în faza lor reacționară — nu au nimic cu folclorul pe care nu numai că nu-l creează ci nici măcar nu-l consumă.

În general, caracterul colectiv al creației folclorice a fost explicat pe linia determinismului social. Observațiile făcute au subliniat că determinismul se exercită atît în direcția conținutului ideologic cît și în cea a formei artistice a operei folclorice. Dintre folcloriștii sovietici, V. P. Anikin — mergînd în sensul ideii lui V. I. Cicerov care spunea: « individualitatea și colectivul sînt unite prin concomitența procesului de creație » [63] — afirma « creația unui individ și

---

[58] A. V. Gennep: Manuel du folklore français contemporain. Tome I. p. I, Paris, 1943, 50—51.

[59] V. P. Anikin: Despre specificul creației populare. *Sovietskaia Etnografia*, 4 (1953)

[60] M. M. Rozental ș.a: Categoriile dialecticii materialiste. București, 1957, 265.

[61] Giuseppe Ferraro: Canti populari del basso Monferrato p. XIV, Curiosita popolari tradizionali publicati per cura di Giuseppe Pitré, vol. V.

[62] C. I. Gulian: Sensul vieții în folclorul romînesc. Bucureşti 1957, 29.

[63] V. I. Cicerov: Traditia i avtorskoie nacealo v folklore. *Sovietskaia Etnografia*, 2 (1946) 36.

https://biblioteca-digitala.ro

creația poporului alcătuiesc o unitate indisolubilă cu condiția ca individul să exprime gîndurile și sentimentele poporului »[64]. Același autor, cu privire la exercitarea determinismului social în direcția formei artistice, adăuga: « rezultatele muncii creatoare colective sînt însușite de fiecare maestru de artă populară ».

Dar caracterul colectiv al creației folclorice ar fi insuficient înțeles dacă ne-am limita numai la aspectul îmbrățișat în procesul determinismului social, de regulă exercitat într-o fază anterioară momentului individual al creației folclorice, prin încadrarea conformistă a individului, poet popular. Caracterul colectiv al creației folclorice se manifestă și mai concret, ca o trăsătură posterioară momentului de creație individuală. B. Putilov observa pe bună dreptate că în « poezia colectivă de masă, nu încetează niciodată munca asupra unei opere deja create. Colectivul... perfecționează neîncetat, adîncește conținutul... ideologic... Colectivul îndeplinește rolul de redactor »[65]. În acest caz este vorba de o conlucrare artistică a unui colectiv larg, adesea neconstituit într-o unitate de timp determinată ci de-a lungul existenței folclorice a produsului artistic, simultaneitatea contribuției inșilor ce-l alcătuiesc, nefiind o condiție esențială. Așadar, în acest caz, aspectul colectiv al creației folclorice nu mai poate fi desemnat suficient prin termenii « determinism social » fiindcă în realitate este vorba de o participare directă la elaborarea produsului artistic.

De fapt, deplina înțelegere a caracterului colectiv al creației folclorice se poate realiza numai prin adîncirea uneia din trăsăturile generale ale folclorului, caracterul său colectiv. B. Putilov, în articolul citat[66] afirma: « Caracterul colectiv este o categorie istorică și cuprinde... crearea, păstrarea, execuția ». Încît recunoașterea unanimă de către folcloristica internațională pentru o perioadă îndelungată de timp, ca trăsătură caracteristică folclorului, a caracterului său colectiv, pornește — după noi — din admiterea laturii colective a actului creației folclorice.

În mod cu totul justificat, V. I. Cicerov, într-o discuție largă susținută în folcloristica sovietică în legătură cu creația populară poetică rusă contemporană, aprecia o anumită culegere populară: « elementului esențial care să permită să o atribuim folclorului, îi lipsește natura colectivă a creației; ea rămîne numai în limitele unor impresii și amintiri individuale. Generalizarea imaginilor, expresie a creației colective (fie măcar în redacția individuală a narării) lipsește »[67].

Fără creația colectivă, existența folclorului rămîne sub semnul întrebării. S-au emis unele păreri cu privire la renunțarea considerării — pe măsura evoluției societății — drept condiție sine qua non, a caracterului colectiv al folclorului. Dar această teză poate și trebuie să facă obiectul unei cercetări separate.

Încît, în lumina acestor considerații, devine limpede faptul că afirmații ca aceea după care « colectivul »... nu poate imprima individului creator, în

---

[64] V. P. Anikin: Despre specificul creației populare. *Sovietskaia Etnografia*, 4 (1953), Trad. 657, Bibl. Inst. de folclor, București, 4.

[65] B. Putilov: Despre creația artistică populară contemporană. *Zvezda* 2 (1954), 144—151. Trad. 651, Inst. de folclor, București, 11.

[66] B. Putilov: idem.

[67] V. I. Cicerov: Studiul asupra creației popular-poetice ruse din epoca sovietică. *Sovietskaia Kniga*, 2 (1953), 100—105. Trad. 642, Bibl. Inst. de folclor, București, 5.

[68] I. Diaconu: Psihologie..., 19.

https://biblioteca-digitala.ro

nici un chip, actul creației [68] nu-și găsesc deloc justificarea. Mai mult decît atît, nici măcar unele soluții de compromis, potrivit cărora « determinismul social », coerciținea grupului social ar putea avea rost doar în explicarea formelor literare care pleacă din practica religiei [69], nu-și pot găsi nicăieri locul. Nu există o « colectivitate mijlocie care stă retrasă în viața vegetativă obișnuită, împinsă în puține clipe spre transcendent, doar de viața religioasă de zile mari » [70]. Părerea că « obștea nu face decît să recepționeze, să se bucure și să răspîndească superba... himeră » [71] a artistului individual, nu rămîne deloc în picioare fiindcă obștea nu crede în himere, fiindcă individul nu trăiește artistic și nu se realizează din acest punct de vedere decît numai prin ea.

Și, spre a raporta acum măsura colectivă generală a actului creației folclorice la măsura plurală-particulară, să ne fie îngăduite următoarele considerațiuni.

Prin ce s-ar deosebi deci creația colectivă-generală de creația plurală particulară? Este vorba în acest caz numai de o simplă înregistrare a numărului de persoane — mai mare sau mai mic — care participă direct la actul creației artistice inițiale? Credem că nu!

Dacă un păstor va înțelege — ca toți păstorii de altfel, uniți printr-o ideologie social-artistică — să creeze un bun artistic atît prin prizma elementului tradițional caracteristic grupului său social, cît și prin prisma a ceea ce înseamnă inovație — nou — în restrînsa lui colectivitate, este de la sine înțeles că trăsături întrucîtva diferențiate va urma să întrunească un produs artistic emanat de la un alt grup social; să zicem — de pildă — de la minerii remarcați încă de mult de A. Spamer, ca grup social cu important rol direct jucat în procesul creației folclorice. Nu numai mediul geografic, condițiile economice ci și conștiința socială întrucîtva deosebite, își vor spune cuvîntul în privința particularităților operei artistice. Este de la sine înțeles că luat în parte, fiecare păstor, sau fiecare miner producător de artă populară va dovedi specificul său care se pierde (contopește) însă în creația artistică generală a grupului social din care face parte. Așadar creația lui individuală, răspunzînd intereselor, gusturilor artistice ale unui anumit grup social întrece cadrul singular aparent, devenind o expresie particulară pentru o anumită colectivitate, în ultimă instanță limitată.

La un loc însă, creațiile artistice ale tuturor păstorilor, minerilor, țăranilor etc., dintr-un anumit stadiu de dezvoltare a societății, peste ceea ce au specific, particular, se întîlnesc pe linia identificării unor elemente comune, dictate de apartenența la același popor, folosirea aceleiași limbi, cultivarea acelorași tradiții poetice, însușirea aceleiași optici social-psihologice, primordialitatea acelorași interese — măcar în linii mari — economico-politice. Există deci trăsături generale inerente creației tuturor grupurilor sociale care compun masele populare într-o etapă istorică dată și aceste trăsături sînt rezultate dintr-o conviețuire colectivă, ele păstrînd tot ceea ce poate fi mai general valabil unor grupuri sociale particulare de fapt. Încît creația folclorică, tocmai prin ceea ce are mai general, este de fapt o creație colectivă, o creație a întregului popor muncitor.

---

[69] I. Diaconu: Psihologie..., 18.
[70] *Idem*, Reflexiuni..., 87–88.
[71] *Idem*, 86–87.

https://biblioteca-digitala.ro

În lumina tuturor observațiilor cuprinse în acest articol reiese deci ideea că o producție folclorică reprezintă unitatea dialectică dintre singular, plural și general prin aceea că deși inițial ea apare ca o creație singulară-individuală, ca și creatorul său, aparține unui anumit grup social, fiind prin aceasta plurală — fiindcă izvorăște din poziția ideologică — artistică a aceluia — și generală, colectivă, fiindcă peste limitele grupului precis determinat social, ea întruchipează în general o parte din larga specificitate a maselor populare a căror bun artistic este.

ОБ АКТЕ ФОЛЬКЛОРНОГО ТВОРЧЕСТВА

В статье рассматривается соотношение между индивидом и коллективом в акте фольклорного творчества и смысл, который получает в фольклористике так называемая множественная сторона этого акта. С помощью материалистической диалектики автор показывает несостоятельность некоторых научно необоснованных и реакционных взглядов и старается ответить на вышеуказанный вопрос с передовых марксистских позиций.

Иные фольклористы возводят индивидуальный характер фольклорного творчества в ранг закона, утверждая, что творческий акт принадлежит «исключительно одному одаренному человеку», и отрывая его таким образом от общества, от жизни.

Поскольку творческий акт продолжителен по времени, он подвергается в быту многочисленным преобразованиям. Преобразование содержания какого-нибудь фольклорного произведения подразумевает и преобразование художественной формы — отсюда возникновение вариантов, которые не следует однако рассматривать как особые, самостоятельные произведения.

Поскольку творческий акт продолжителен и совершается при коллективном участии отдельных лиц, он является фактически суммой индивидуальных действий, в чем собственно и заключается коллективность. Отмечая, что преобразуемый объект бывает единичным, а действие, которому он подвергается, множественным, можно сказать, что фольклорное творчество питается «соками» от коллектива, являющегося суммой индивидов. Ганс Науманн и Х. Краузр, оспаривая способности масс к художественному творчеству, тем самым отрицают возможность их участия в общественно-политической жизни.

Поскольку творческий акт является продолжительным актом, состоящим из создания и бытования, отпадает и взгляд (И. Диакону), по которому «специализированный» индивид диктует обществу свои музыкальные и литературные каноны. Нет слов, что иногда авторское начало чрезвычайно ярко, но если имя творца даже и осталось, мы не можем утверждать, что с течением времени идейное содержание произведения не претерпело изменений в процессе бытования. Тот факт, что любой носитель фольклора может быть назван народным поэтом, свидетельствует лишний раз о коллективности творчества. Повествователи «критически осваивают» фольклорный материал и, следовательно, непрестанно меняют его содержание.

Для понимания трактуемого явления нужно обсудить множественную сторону творческого акта. У нас П. Капчел ставит на обсуждение этот вопрос, замечая при этом, что в акте фольклорного творчества участвует не одно какое-либо лицо, а два или несколько. При этом наблюдается, что участники одной какой-нибудь группы должны принадлежать к одной и той же профессии. Множественная импровизация на посиделках была плодом сотрудничества индивидуальных факторов, объединенных групповой или классовой социальной принадлежностью.

Множественное творчество является средней ступенью между индивидуальным (единичным) и коллективным (всеобщим) творчеством, являющимся результатом вклада всех социальных групп в фольклорную культуру. Итак, оно является частным творчеством, носящим яркие следы индивидуальности (из-за участия в нем разных лиц), но имеющим и элементы коллективного творчества. Неизвестно, входит ли оно в общий фольклорный репертуар. Это частное групповое творчество носит отпечаток мировоззрения и образа жизни создавшей его группы.

https://biblioteca-digitala.ro

При общественных укладах, основанных на эксплуатации, фольклор охватывает всю совокупность художественных проявлений эксплуатируемых классов. Групповое художественное творчество принадлежит фольклору, если создавшая его группа входит в социологическое понятие « народных масс ». Продукция эксплуататорских классов, кулачества и буржуазии, не входящих в сферу этого понятия, не является фольклором. Эта продукция имеет в себе слишком много частного в сравнении с общим характером фольклора, и это частное нужно относить не к фольклорному общему, а к тому общему, которое характеризует культуру антинародных, эксплуататорских классов. Об этой продукции нужно судить не по элементам формы фольклорного типа, а по ее идейному содержанию, которое не соответствует мировоззрению народных масс.

Нужно всегда искать социальную функцию, выполняемую фольклорным произведением.

Тот факт, что тот или иной фольклорный мотив сосуществует у нескольких социальных групп, лишний раз доказывает коллективность творчества. Следовательно, множественное творчество идентично общеколлективному, с той только разницей, что общность его коллективного характера сокращена до масштабов частного, ибо и фольклорная продукция одной группы является индивидуальной по сравнению с общим фольклором.

Диалектический материализм показывает, что по ономению к единичному особениое является всеобщим, а по отношению к всеобщему—единичным.

Сама коллективность становится ясной, когда устанавливается соотношение между художественными произведениями и всей суммой сословий и классов — потребителей фольклора.

Мы связываем множественный характер фольклорного творчества с той социальной группой, которая творит, а не с числом участвующих в нем людей. В фольклорном творчестве не участвует все общество; эксплуататорские классы не создают и не потребляют фольклор.

Вообще коллективность фольклорного творчества была объяснена по линии социального детерминизма. Но социальный детерминизм действует в направлении идейного содержания и художественной формы фольклорного произведения. Творчество индивида и творчество народа равнозначны, если индивид выражает мысли и чувства народа.

Коллектив непрестанно шлифует фольклорное произведение, а значит « социального детерминизма » недостаточно для доказательства коллективности фольклорного творчества. Полное понимание проблемы достигается только углублением одной из общих черт фольклора: его коллективности (охватывающей создание, хранение и исполнение фольклорного произведения).

Фольклорное произведение представляет собой диалектическое единство между единичным, множественным и всеобщим, заключающееся в том, что, хотя вначале оно проявляется как единичное, индивидуальное творчество, оно как и его создатель, принадлежит к определенной социальной группе, и тем самым является множественным (ибо проистекает из идейно-художественной установки группы) и вместе с тем общеколлективным, так как за пределами строго определенной социальной группы оно воплощает вообще часть широкой специфичности народных масс, чьим художественным достоянием оно является.

THE ACT OF CREATION IN FOLKLORE

The present article deals with the relationship between the individual and the collective factors in the creation of folklore and the significance in folk culture studies of the so-called plural nature of this act. Based upon dialectic materialism, the author demonstrates the lack of foundation of a number of scientifically ungrounded reactionary theories.

Certain folklore researchers raise the individual character of the folkloristic creation to the rank of a scientific law, isolating the act of creation from life and society, by claiming that the process of creation is the exclusive act of a gifted individual.

The act of creation is a process of long duration that undergoes numerous changes during its circulation. The transformation of the contents of a folklore item inevitably leads to the transformation of its artistic pattern, with the resulting variants that are not, however, to be regarded as distinct individual compositions.

https://biblioteca-digitala.ro

The act of creation, being a long lasting process involving the collective participation of individuals, is, in point of fact, the sum total of a number of individual actions which thus lend it its collective character. As the object undergoing the transformation is single whilst the action exerted upon it is multiple, the "sap" of folklore creation may be said to emerge from the collectivity, i.e. from a sum of individuals. Hans Naumann and H. Krayer who deny any creative potentiality to the masses in art, likewise deny their possibility of participating in social and political life.

As the act of creation is a long-pending process, comprising both its creation and circulation, the theory, advanced by I. Diaconu, that a "specialized" individual imposes certain musical and literary canons upon society is infirmed. It is true that as the sense of paternity upon a work is powerful, the composition is often linked with the name of an author; this does not however justify the assertion that the ideas contained in the work have not, in the course of time, been modified by circulation. The very fact that any folklore-bearer may be styled a folk poet is a further evidence of the collective character of creation. The reciters adopt the folklore material in a "critical spirit" and thereby constantly vary its contents.

In order to gain a more comprehensive understanding of the phenomena under consideration, it is necessary to analyse the so-called plural aspect of the act of creation. The Roumanian author, P. Cancel broaching this theme, asserted that no act of creation is ever limited to one individual, this process necessarily calls for the participation of two persons or sometimes a group of people. It should be noted that whenever a group of people participate in a folklore creation they unconditionally belong to the same profession. The plural improvisation, at working-bees for instance, is the fruit of the collaboration of several individual factors united by their social appurtenance to a group or class. The economic and social cause is hence the determining factor.

Plural creation is a mean between (singular) individual creation and (general) collective creation obtained by the contribution of all social groups pertaining to folk culture. It is consequently a specific creation with powerful individual traces (different persons having participated in the process) but with elements of collective creation too. It is hard to say whether these creations can be included in the general folklore repertory or not. This specific group creation bears the stamp of the conceptions and forms of life of the group that brought it into being.

In the social regimes based upon exploitation, folklore comprises the entire range of art manifestations proper to the exploited classes. The artistic group creation can be regarded as pertaining to folklore only if the group that has created it is included in the sociological notion of "popular masses". The productions of the exploiting classes — the kulaks and the middle class — which are not comprised in this definition are not included in the sphere of folklore either. They are too specific in their relationship to the general type of folklore; this specific type must hence not be related to the general folklore production but to the general type of folklore characteristic to the culture of the antipopular exploiting classes. These productions must not be assessed in accordance with their formal folklore elements but in accordance with their ideological contents which is unlike and in disagreement with the conception on life and the world of the popular masses.

The social function fulfilled by the folklore creation has to be determined in the first place.

The fact that a folklore motif is found in several social groups is an additional proof of the collective character of creation. Plural creation is tantamount to general collective creation except for the fact that the generality of its collective character is confined to specific proportions. Indeed the folklore production of a group may be reserved as an individual item when related to general folklore.

Dialectic materialism points out that the specific may be regarderd as general when related to the singular, and as individual when related to the general.

The essentially collective nature of folklore appears clearly when the art productions are related to the entire number of folklore-consuming social classes and layers.

The author connects the plural character of folklore creation to the social group that has created it and not to the number of individuals participating therein. It is not the entire nation that takes part in the creation of folklore: the exploiting classes are neither creators nor consumers of folklore.

The collective character of folklore creation has generally been explained by the conception of social determinism. This social determinism however is exercised in shaping the ideological contents and artistic form of the folklore production. The creation of an individual

https://biblioteca-digitala.ro

is tantamount to that of the people when the individual expresses the feelings and thoughts of the people.

The collectivity is constantly engaged in perfecting the folklore composition; social determinism is hence an insufficient argument to prove the collective character of folklore creation. The full import of the problem can only be grasped by focussing our attention upon one of the dominant general traits of folklore, to wit, its collective character (which includes the creation, preservation and performance of the folklore work).

A folklore production represents the dialectic unit between singular, plural and general, for although it initially appears as the singular creation of an individual, it also possesses a plural character as its author belongs to a particular social group whose ideological and artistic position it reflects. It has likewise a general collective character because, despite the limitations of the clearly determined social group, the folklore production commonly embodies a part of the wide-ranging specificity of the popular masses, to whose artistic heritage it belongs.

https://biblioteca-digitala.ro

OBSERVAȚII ÎN LEGĂTURĂ CU UNELE TRANSFORMĂRI ÎN JOCUL POPULAR ROMÎNESC

EM. BALACI

Din incursiunile noastre în istoria jocului romînesc rezultă că, pentru cercetarea unei epoci mai vechi, nu dispunem de o documentare îndeajuns de precisă. Date mai temeinice începem să avem abia în secolul XIX. Cercetarea mai sistematică a început în urmă cu un deceniu, odată cu înființarea Institutului de folclor.

Principalele schimbări survenite în jocul popular romînesc, evoluția sa din timpuri mai depărtate pînă în zilele noastre necesită studii ample care sînt dificile din cauza lipsei materialului informativ.

Întrucîtva mai ușoară este studierea evoluției jocului popular romînesc în secolul XX, deoarece mai pot fi reconstituite și azi, prin bătrînii satului, unele forme mai vechi de manifestare în acest domeniu.

Despre studiul mai temeinic al evoluției jocului popular, bazat pe un material cules sistematic și după o metodă științifică, se poate vorbi deci numai pentru ultimul deceniu. În cele ce urmează vom încerca să prezentăm unele aspecte ale problemelor puse de evoluția contemporană a jocului popular romînesc, spicuiri din rezultatele preliminare ale unor cercetări mai ample ce urmează să se facă.

Materialul informativ pe care se bazează lucrarea de față a rezultat din culegeri personale și ale Institutului de folclor. Aceste culegeri, datînd din anii 1951—1958, provin în special din diferite zone ale Moldovei și anume: regiunea Suceava (raioanele Vatra Dornei și Cîmpulung), regiunea Galați (rn. Vrancea) și regiunea Iași (rn. Hîrlău), plus cîteva puncte din regiunile Pitești (raioanele Muscel și Curtea de Argeș), regiunea Timișoara (raioanele Caransebeș și Arad) regiunea Stalin (raioanele Sibiu și Codlea) și regiunea București etc.

Desigur că, acest material rezumîndu-se la zonele amintite, observațiile noastre nu vor avea un caracter de generalitate. De aceea ele trebuiesc considerate simple semnalări ale unor fapte petrecute sub ochii noștri.

Schimbările și transformările în jocul popular — la fel ca în toate celelalte domenii folclorice — trebuiesc puse în legătură cu transformările economice, sociale, politice și culturale petrecute în țara noastră mai ales în ultimii 10—15 ani. Acțiunea de industrializare a țării din ce în ce mai viguroasă a influențat și unele ocupații tradiționale.

https://biblioteca-digitala.ro

Afluența tineretului sătesc spre orașe și culturalizarea pe scară mare a satelor făcîndu-se din ce în ce mai simțită au avut consecințe însemnate asupra mentalității locuitorilor.

Aceste cauze determină schimbări importante în folclor, care se manifestă pe căi felurite, de la amplificarea circulației motivelor folclorice și a încrucișării de stiluri și influențe, pînă la creații în care apare un nou conținut și un mod diferit de exprimare artistică.

Pentru a putea înțelege schimbările intervenite în jocul propriu-zis (ca de altfel și în celelalte domenii ale folclorului) trebuiesc studiate schimbările intervenite în însăși mentalitatea colectivității, care în cazul jocului popular se manifestă din plin *în desfășurarea horei satului.*

COMPLEXUL DE DESFĂȘURARE A HOREI SATULUI

Desigur că jocul este una din expresiile folclorice cele mai puternice ale colectivității sătești și ca atare el însoțește multe din manifestările de viață ale acestuia. Nunțile, clăcile, festivitățile etc., constituie prilejuri cu particularități folclorice proprii cărora jocul le imprimă un anumit caracter iar evoluția lui este legată de asemenea de aceea a momentului respectiv. Dar cel mai bun prilej de a urmări dezvoltarea jocului este hora satului, care, prin frecvența ei cît și prin participarea masivă a comunității, devine o manifestare socială de cea mai mare importanță. Să vedem întrucît se pot observa în faptul amintit unele transformări de natură a trezi interesul.

a) *Organizarea.* Condițiile de organizare a horei duminicale au evoluat paralel cu celelalte schimbări survenite în viața satului. Locul de desfășurare a horei varia în trecut după sat și împrejurări; se juca în aer liber, în case particulare sau în cîrciumi [1]. Acesta era în funcție, pe de o parte, de spațiul existent, iar pe de altă parte, era în legătură cu însăși structura jocului. Astfel, horele mari oltenești, formate din cîteva sute de persoane, cereau un spațiu deschis; stilul tropotit din alte părți ale țării (de ex. la Pădureni, reg. Hunedoara) presupunea jocul pe podea (pentru ca accentele picioarelor să se audă cît mai pregnant, etc.)

După primul și mai ales după al doilea război mondial, Căminul cultural a început să preia în mare parte organizarea horei satului. Procesul nu s-a desfășurat în același ritm peste tot, datorită condițiilor citate precum și altor factori. Totuși se poate observa că și acolo unde hora obișnuită se desfășoară în aer liber sala căminului este folosită pentru diverse reuniuni speciale de joc (baluri, festivități).

Totodată, Căminul cultural a preluat și angajările lăutarilor, care în trecut erau tocmiți de gazde sau jucători. În unele părți se păstrează obiceiul ca și în cazul cînd hora se face în cadrul Căminului cultural, jucătorul să plătească jocul sau ciclul de jocuri pe care l-a comandat.

---

[1] I. 17839/1956 (inf. Romulus Jonpan, com Bucova, rn. Caransebeș, reg. Timișoara). « Mai de mult jocu se făcea în fiecare duminecă. Erau șase localuri unde se juca la crîșme. Muzica o aducea crîșmaru ». I. 19741 (inf. Trăian Raia, 70 ani, com. Pojorîta, rn. Cîmpulung, reg. Suceava). « La mine în casă s-o făcut mult joc. Pi vremea mé iera un fel di cămin în casa mé. Făceam clăcĭ și sî strîgau toți și jucau toatî noaptea ».

https://biblioteca-digitala.ro

Paralel, se observă tendința spre modernizare a formației de instrumentiști. Cobza, fluierul, cimpoiul apar mai rar. Pe lîngă instrumentele tradiționale se introduc instrumente noi: saxofonul, acordeonul etc [2].

Căminul cultural valorificînd tradiția populară, păstrează și instrumentele vechi populare pe care le perfecționează, ca împreună cu cele noi să se încadreze organic în formațiile sale.

Tot prin intermediul Căminului cultural alături de hora satului apar reuniunile organizate sîmbătă seara, precedate de o mică serbare cu conferință, o piesă de teatru etc. pentru care se încetățenește tot mai mult termenul de « bal ».

b) *Reguli de participare.* Hora satului, ca una din cele mai importante manifestări de viață ale societății sătești, a avut și ea un cod nescris, care stabilea anumite condiții de participare și comportare pentru jucători. Aceste reguli se păstrează în bună parte pînă astăzi. La altele s-a renunțat odată cu evoluția mentalității. Dintre obiceiuri făcea parte și acela ca fetele să nu vie niciodată singure la horă, ci însoțite de mamele lor sau de alte rude. Recenta lui abandonare ne este semnalată aproape pretutindeni de unde avem informații, ceea ce ne face să presupunem că este foarte extins, dacă nu are chiar un caracter de generalitate [3]. Fenomenul este de altfel perfect explicabil dacă ținem seama de transformările petrecute în mentalitatea comunității sătești.

În același mod trebuie privită și atenuarea restricțiilor privind vîrsta participanților. Din diferite părți aflăm că n-a trecut prea mult timp de cînd băieții erau respinși de la joc dacă nu aveau serviciul militar satisfăcut sau în orice caz înainte de a fi atins 17—18 ani. După cel de al doilea război mondial și probabil chiar din timpul războiului, de sigur datorită lipsei de băieți, au început să fie primiți și alții mai tineri. Cu ceva mai multă greutate, totuși destul de iute, vedem întîmplîndu-se același lucru și cu restricțiile privind vîrsta fetei. Se păstrează încă amintirea unor interdicții recent ieșite din uz ca, de pildă, aceea ca o fată să nu fie primită la horă pînă ce nu se mărită sora ei mai mare, regulă a cărei călcare aducea uneori sancțiuni drastice [4].

Timpul participării la joc era de asemenea limitat. Hora începea cam la două-trei după masă. Ni se afirmă, ici și colo, că tineretul nu juca decît pînă la asfințitul soarelui cînd rămîneau numai cei în vîrstă [5]. Orice abatere era pedepsită cu strășnicie. Astăzi nu se mai respectă regulele vechi, de unde rezultă frecvența

---

[2] I. 17839/1956 (inf. Romulus Jonpan, com Bucova, rn. Caransebeș, reg. Timișoara). « Cînd am venit io aiĉi sî juca după fluieră. Sî făcea o speță cu fluiera. După 1914 s-or format cu clarinetu și cu trîmbița, contra și lăuta. În 1935 a venit primul saxofonist ». I. 15722/1954 (inf. Zipiș Gheorghe, 70 ani, comuna Jugur, rn. Muscel, reg. Pitești). « Înainte se cînta la horă din caval, fluier, cimpoi. Vioara s-a introdus cam din 1902—3. Țambalul, în 1912—13, clarinetul în 1901—2 ».

[3] I. 18770/1955 (inf. Moldoveanu Ion, 84 ani, comuna Nucșoara, rn. Curtea de Argeș, reg. Pitești). « Mai de mult venea fata cu mama la joc. Era o rușine pentru o fată să vie fără mă-sa, ori fără tată-su, sau unchiu-su ».

[4] I. 15719/1954 (inf. Gheorghe Popescu, 55 ani, comuna Jugur, rn. Muscel, reg. Pitești). « La horă nu ies două surori odată; întîi trebuie să se mărite cea mai mare, apoi poate să intre cea mai mică la joc. Unei fete care a călcat acest obicei i-au tăiat părinții coadele ». I. 18770/1955 (inf. I. Moldoveanu, de 84 ani, comuna Nucșoara, rn. Curtea de Argeș, reg. Pitești). « O fată nu se ducea la horă pînă nu se mărita sor-sa mai mare; mai dincoace s-a părăsit pe măsură cu civilizația; a intrat civilizația, s-a emancipat păcatelor și fetele ».

https://biblioteca-digitala.ro

balurilor de noapte, cu o masivă participare a tineretului. În alte părți, ni se spune că tinerii căsătoriți luau parte la horă, numai doi, trei ani după nuntă. În alte locuri se mai păstrează despărțirea pe vîrstă, făcîndu-se baluri separate pentru vîrstnici.

c) *Reguli de etichetă.* Comportarea jucătorilor, unii față de alții, era supusă și ea anumitor reguli. Astfel deși informațiile de pînă acum nu ne pot permite o generalizare știm că invitarea fetei la joc se făcea într-un fel specific locului respectiv. În majoritatea cazurilor, se pare că procedeele vechi se păstrează; totuși pe alocuri unii informatori deplîng pierderea lor.

Fata trebuia să aibă față de băiat o atitudine care pînă de curînd reflecta poziția de inferioritate a femeii. Astfel, ea nu avea voie să refuze invitația unui băiat; dacă faptul se petrecea totuși, cel refuzat poruncea lăutarului să-i cînte « Marșul », silind-o să părăsească jocul [6].

Acest obicei pe cale de dispariție se mai păstrează numai pe alocuri. Un ultim aspect al etichetei, despre care socotim necesar să spunem cîteva cuvinte, este acel al alegerii partenerilor. Din informațiile noastre rezultă că astăzi există peste tot o destul de mare libertate în această privință, de pildă, o femeie măritată poate să joace cu orice bărbat, chiar necăsătorit sau vice versa, exceptînd, bine înțeles, cazurile particulare create de gelozia unuia dintre soți sau alte neînțelegeri [7].

Cunoaștem destul de puțin situația din trecut. Este însă de presupus că existau diferite interdicții, care reglementau acest aspect. Unele rămășițe ale unor stări de lucruri, ce indică o mentalitate mai învechită localizate azi la zone restrînse, par să vorbească în acest sens. De exemplu, în unele sate bănățene este rușinos ca o fată să joace cu fratele ei, aceasta însemnînd că nu are cu cine juca; dimpotrivă la coloniștii macedo-romîni, o femeie nu poate juca decît cu un bărbat din familie (tată, soț, frate, cel mult văr primar); la ceangăii din părțile Bacăului, jocurile în perechi le joacă băieți cu băieți și fete cu fete (sub influența bisericii catolice); prin Făgăraș un băiat invită o fată împreună cu prietena ei (reminiscența timpului cînd băieții erau puțini, majoritatea emigrînd, etc.) [8].

Desigur, nici unul din aceste exemple nu pare convingător. Socotim totuși că e posibil ca, într-un trecut mai îndepărtat, să fi existat peste tot, în această

---

[5] I. 15722/1954 (inf. Zipiș Gheorghe, 70 ani, rn. Muscel, reg. Pitești). « Înainte, fetele și băieții plecau acasă de la horă cînd asfințea soarele; acum stau și noaptea, zice că face « sărată ». I. 18766/1955 (inf. M. Mălureanu, 78 ani, comuna Secături-Nucșoara, rn. Curtea de Argeș, reg. Pitești). « Cînd sfințea soarele fetele trebuia să se ducă acasă că de nu spinarea vedea ce pățea ».

[6] I. 19741 (inf. Traian Raia, 70 ani, din comuna Pojorîta, rn. Cîmpulung, reg. Suceava). « Dacă o fată își bate joc de un băiat ori cî nu vra să joace cu dînsul sau cine știe cum l-o supărat, îndată îi cînta marșul și trebuia să plece fata ».

Comunicare orală A. Bucșan, comuna Rășinari, rn. Sibiu, reg. Stalin. Se pare că destul de recent încă existau pedepse mai tari decît cîntarea marșului și anume că băiatul jignit de fată în timpul jocului îi trăgea acesteia o palmă zdravănă.

[7] Menționăm o informație din comuna Tulnici, rn. Vrancea reg. Galați, și anume că un băiat poate să invite la joc o femeie măritată, pe cînd unui bărbat căsătorit îi este interzis să joace cu o fată.

[8] Al. Dobrescu: Manual de jocuri naționale. « Loc de prefață », 4—5.

https://biblioteca-digitala.ro

privință, oarecari reguli față de care mentalitatea actuală reprezintă o evoluție recentă [9].

d) *Desfășurare.* Rămîne să vedem în ce măsură transformările de care ne ocupăm se fac simțite în jocul propriu zis al satului. Întrucît cele mai importante privesc repertoriul în general, precum și structura lui, fapte care vor fi examinate mai tîrziu, vom trata aici numai ceea ce se referă la cadrul restrîns al horei satului. De altfel, nu sînt prea multe de spus. Nu avem informații care să trădeze față de trecut deosebiri flagrante în ceea ce privește conducerea jocului. Dacă au existat unele reguli acestea se mențin în general; singurele schimbări care survin (cel puțin după știrile de pînă acum) se datoresc, la rîndul lor, celor din programul propriu-zis al horei satului.

În primul rînd se poate observa, în unele părți, o modificare a repertoriului curent la hora satului. Cîteodată acesta se reduce mult prin pierderea unor jocuri. Adeseori se produce o înlocuire parțială cu jocuri aduse din altă parte și o adoptare a dansurilor moderne, petrecută de multe ori sub ochii noștri. Acest fapt constituie de asemenea un fenomen frecvent și de cea mai mare importanță. Paralel cu aceste fapte, se poate observa și o tendință de organizare a succesiunii jocurilor. Reducerea și schematizarea repertoriului facilitează dispunerea lui într-o ordine fixă preferată de altfel și pentru motivul de a se evita orice discuție între jucători. Aceasta duce în cele din urmă la crearea așa ziselor cicluri cu trei pînă la cinci jocuri. Interesant în această privință este și folosirea programelor cuprinzînd ordinea jocurilor care se afișează în sala de joc [10]. Este desigur o inițiativă a căminului cultural. După cum se vede intervenția căminului cultural a însemnat un factor de cea mai mare importanță pentru problemele care ne interesează.

Ea a avut în genere un aspect pozitiv în sensul că a reglementat desfășurarea horei satului, dîndu-i un caracter de stabilitate care lipsea în stadiul organizării particulare.

Cea mai de seamă realizare a Căminului cultural este felul în care acesta a încurajat cultivarea și popularizarea jocului.

Una dintre principalele căi prin care s-a obținut acest rezultat este organizarea frecventă a concursurilor de joc pe țară. Aceste concursuri sînt destinate a scoate la iveală bogăția și varietatea coregrafică a țării noastre și totodată a descoperirii de jucători talentați printre oamenii de toate vîrstele, apți să pună în valoare calitățile artistice ale jocului romînesc.

Desigur că în unele cazuri există și puncte mai puțin pozitive, ca de exemplu schematizarea și reducerea repertoriului de joc, amestecul unor elemente hibride etc., fapte de care ne vom ocupa în capitolele respective.

Urmărind modul în care evoluează hora satului, ne dăm seama că în ultima vreme, dezvoltarea ei se îndreaptă spre două făgașe principale:

1. — Spre o oarecare simplificare și schematizare a elementelor tradiționale.
2. — Spre o desfășurare mai organizată în cadrul Căminului cultural.

---

[9] Ca o curiozitate menționăm și informația culeasă în satul Covăsinți, reg. Arad, prin care ni se spune că înainte de Crăciun fetele își întocmesc un fel de carnet de bal în care înscriu numele băieților, precum și ordinea în care vor juca cu ei în fiecare duminică pînă în postul Paștilor. Aceasta se cheamă că fata este « căpătată » (I. 12586).

[10] I. 19255/1956 comuna Sita, rn. Codlea, reg. Stalin. Afișarea programelor de joc (observație la « balul băbarilor »).

https://biblioteca-digitala.ro

MODUL DE ÎNNOIRE A REPERTORIULUI DE JOC

Trecem acum la un capitol important al transformărilor petrecute în domeniul coregrafic și anume cele care privesc repertoriul propriu-zis, luat de data aceasta în totalitatea lui, nu numai ca element al horei satului.

Aceste transformări survenite în repertoriul de joc se realizează prin diferite căi; vom încerca să arătăm aici cele mai concludente.

A. Adaosuri în repertoriu.

Unul din aspectele acestei evoluții este pătrunderea de elemente noi în repertoriul de joc. Aceste elemente pot fi de mai multe feluri, ca și cauzele care le determină.

1. Pătrunderea pe cale naturală, prin împrumuturi din alte regiuni. Cercetînd repertoriul unui sat, găsim în frecvente cazuri jocuri a căror denumire sau structură trădează o proveniență exterioară. Unele din acestea, potrivit informațiilor noastre, au pătruns prin împrumuturi pe cale naturală dela o regiune la alta ; stagiile temporare de meseriași prin sate, plecarea tineretului spre orașe etc., au favorizat circulația folclorică și au avut repercusiuni și asupra repertoriului de joc local [11].

Uneori aceste inovații distonează; se întîmplă însă adesea, după cum rezultă din informații, ca jocurile împrumutate să se integreze în repertoriu prin însușirea anumitor caracteristici ale stilului local. Iată, de pildă, cazul repertoriului din comuna Sibiel — raion Sibiu — reg. Stalin, care, în cea mai mare parte, e de origine veche locală, dar cuprinde și o serie de jocuri mai noi care trădează diferite influențe. Din informațiile luate, am aflat că unele jocuri au fost aduse de oameni veniți la lucru în aceste locuri, imediat după 1918.

Astfel, jocul « Zuralia » a fost învățat în 1921 de la un călușar revenit din America, căpătînd însă o figură în ritmul brîului local [12], ceea ce denotă integrarea lui în specific.

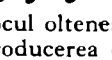
« Trei Păzește » și « Alunelul » au fost învățate și ele de la cei veniți în regiune imediat după primul război mondial. « Trei Păzește », de exemplu, nu mai prezintă nici o caracteristică a jocului oltenesc din care, probabil, derivă [13].

Desigur că vecinătatea dintre două zone facilitează pătrunderea de jocuri de la una la cealaltă, mai cu seamă datorită înrudirii specificului folcloric, inerentă apropierii geografice [14].

Dar nu prea rar se constată influențări reciproce între regiuni depărtate unele de altele.

---

[11] I. 10085/1950 (inf. Ileana Suru comuna Fereşti. Iaşi). « Nu se ştia înainte să plece lumea din sat. Pormă a venit tot adunătură de prin Oltenia, de prin Bucovina. De prin 1918 a început lumea să meargă la oraş la slujbă; în 1940 au plecat mai mulţi. Au început să fie băgaţi în fabrici. După 1945 au început băieţii să meargă la S.M.T. »

[12] 

[13] Din jocul oltenesc cu acelaşi nume se păstrează doar partea mijlocie executată cu paşi încrucişaţi; introducerea este în paşi de sîrbă, iar finalul în paşi caracteristici brîului local; de asemenea dinamica jocului este cu totul schimbată.

[14] De ex. repertoriul din comuna Bucova, rn. Caransebeş, reg. Timişoara la origină pur hunedorean, a suferit în ultimii 50 de ani puternice influenţe bănăţene.

https://biblioteca-digitala.ro

De pildă, jocuri provenind din zone muntoase se întîlnesc în regiuni de baltă situate la mari depărtări și invers. Factorul principal îl constituie și aici schimbările de populații, mai cu seamă cînd grupuri de oameni veniți pentru lucru se așează definitiv în localitățile respective.

În această privință o deosebită importanță a avut-o, în trecut, transhumanța [15].

2. Pătrunderea prin mijloacele comunicării culturale cu masele: cămin cultural, școală, armată. Organizarea concursurilor de joc pe țară cu etape comunale, raionale și regionale au avut prin întîlnirea diferitelor echipe un rol important în ceea ce privește circulația jocurilor [16].

În general foarte adesea echipele de joc ale Căminelor culturale nu se limitează la învățarea jocurilor locale, ci încearcă să adopte jocuri din alte părți ale țării și din țările prietene. Introducerea jocurilor din afara specificului local în repertoriul Căminului cultural depinde în special de puterea de integrare a acestora. De exemplu în comunele Fundul Moldovei și Botuș din raionul Cîmpulung, regiunea Suceava, datorită acțiunii Căminului cultural în cîteva jocuri locale, au intervenit modificări tehnice care schimbă întrucîtva structura inițială a jocului [17].

Școala constituie de asemenea un mijloc de propagare; unele din jocuri din programul învățat la școală se integrează în repertoriul local (de ex. « Alunelul », devenit joc de circulație generală datorită școlii) [18].

Altă cale de circulație a jocurilor este trecerea tinerilor prin stagiul militar; avem informații despre jocuri care figurează în repertoriile locale de la data cînd au fost aduse de către tinerii care, după ce și-au terminat serviciul militar, s-au întors în satul natal. Astfel sînt, probabil, jocurile Sîrba 6-a, Sîrba 8-a, Sîrba lui 22. Numele lor indică contigentele sau regimentele de origină [19].

3. Pătrunderi de jocuri străine. Precum în zonele apropiate unele de celelalte interferența jocurilor este frecventă, tot astfel mai ales în regiunile de graniță se observă influența dansurilor popoarelor vecine. Jocurile introduse în felul acesta nu se localizează în satele limitrofe, ci ajung cu timpul să pătrundă și în alte părți ale țării.

Astfel, Ceardașul, joc unguresc, învățat întîi de ardeleni, se poate vedea azi, pe alocuri, în Muntenia și Moldova; Geamparalele, joc bulgăresc, pătrunde și în regiunile carpatice, etc. De cele mai multe ori, însă, aceste influențe se limitează la zone restrînse. [20].

4. Pătrunderea elementelor eterogene, fox, tango, etc. Datorită faptului că satele au, acum, o legătură strînsă cu viața orașelor, se observă și fenomenul

---

[15] De ex. *Brîul, Breaza,* etc., originare din ținuturile muntoase, dar care se întîlnesc astăzi în Cîmpia Munteniei și Dobrogea sau invers *Geamparalele,* etc., care au pătruns pînă dincolo de Carpați în zonele păstorești.

[16] I. 6190/1949 (inf. directorul școlii din comuna Hălăucești, rn. Roman, reg. Bacău). « Sînt două echipe U.T.M. și școlărească ciclul I și II. Se execută dansuri populare romînești și sovietice. Specialiști instructori nu sînt. Învață unul de la altul. Se duc și în satele vecine și cînd văd ceva care le place prind și aduc aici ».

[17] Din constatări personale la fața locului.

[18] Floria Capsali: Jocurile din comuna Fundul Moldovei. *Arhiva pentru Știința și Reforma Socială,* X (1932) 426.

[19] Vezi și jocurile: *Chindia* (Merenii de Sus, Vlașca) fgr. 4024 b. inf. P. D. Tudor 18. VII. 1935, și *Călușerul* (Muncelul Mic — Hunedoara), inf. Lala Viorel I. 12373, toate aduse prin armată (vezi St. Pîrvescu Pompiliu: *Hora din Cartal.* Academia Romînă. *Din viața poporului romîn,* culegeri și studii Buc., I (1908) 12).

[20] De exemplu *Huțulca* în Moldova de Nord, jocuri sîrbești în Banat, etc.

https://biblioteca-digitala.ro

de adoptare a dansului modern. În unele părți ele ocupă un loc destul de important, iar în alte locuri ajung chiar să primeze în ocaziile de joc, ca de exemplu în anumite regiuni din Moldova, în jurul Bucureștiului, etc. [21].

În unele părți se constată, dimpotrivă, o rezistență foarte mare față de elementele eterogene [22].

5. Creații noi. În sfîrșit în unele cazuri întîlnim creații noi care, prin structură tehnică și stil, se integrează în specificul local; ele se datoresc unor creatori populari care se disting printr-un talent deosebit de jucători. Acestea sînt așadar documente autentice ale vitalității folclorului în secolul nostru, unele din ele reprezentînd chiar creații de o ridicată valoare artistică. Ca exemplu menționăm jocurile noi ale călușarilor din Argeș în ultimii 30 de ani, variantele noi create la Obreja, raion Caransebeș, reg. Timișoara, etc. [23] Preluate și valorificate de către Căminul cultural aceste creații noi aduc o reală îmbogățire repertoriului popular.

B. Reduceri din repertoriu

1. Dispariții de jocuri. Paralel cu faptele enumerate mai sus, dar de multe ori independent de acestea, se petrece și fenomenul invers: acela al împuținării repertoriului. Numeroase sînt jocurile pe care, în cuprinsul cercetărilor noastre, le-am constatat ca dispărute în ultima vreme. Unora abia le mai aflăm menționate numele, altele le mai putem culege de la bătrîni.

Astfel, cercetînd, cu caracter de sondaj, mai multe sate din Moldova, Muntenia și Ardeal, am putut stabili că în frecvente cazuri cca. 10 pînă la 30% din repertoriu a dispărut cu desăvîrșire (De exemplu în Sibiel, rn. Sibiu, reg. Stalin: 5 jocuri din 30 [24]; Nucșoara, rn. Curtea de Argeș, reg. Pitești: 10 din 37) [25].

Cauzele dispariției acestora trebuie căutate tocmai în influențele pe care le-am citat, influențe care aducînd elemente noi în repertoriu elimină unele vechi. Alături de acestea, există și cauze structurale, care probabil slăbind rezistența unor jocuri, favorizează căderea lor în desuetudine.

---

[21] I. 145/1949 (Inf. Uglea I. din Ceplenița — Iași). « Tango din 1936, venit din Tg. Frumos; acolo-i plasa și iarmarocul. Foxul tot din Tg. Frumos de la balurile și nunțile care le cîntă. Valsul e tot vechi. Poate să fie din 1915. Mai tîrziu s-a modernizat; în toate părțile s-a învățat slow, swing, tango ».

I. 13127/1949 (Inf. I. Filip 50 ani, comuna Ceplenița, rn. Hîrlău, reg. Iași). «Numai rolează acum jocurile bătrînești, înainte nu era valsul și de astea care le joacă tineretul acu ».

În aceeași fișă, informatoarea M. Vehnic, de 17 ani din aceeași localitate: « Noi acum sîntem « elită » nu jucăm cum se juca înainte ».

[22] I. 15703 și 15724/1954 (comuna Jugur, rn. Muscel, reg Pitești). Fișă de observație la nuntă. Dansul modern este puțin frecvent și prost jucat; o femeie din asistență spune: « Vă luptați cu jocul ăsta ca porcu cu dovleacu ».

I. 19744 (Inf. Anuța Angheloni, 30 ani, comuna Bucova, rn. Caransebeș, reg. Timișoara). « La noi nu se prea joacă tango, vals numai dacă sînt inteligenți care le comandă ».

Ca atitudine a satului față de dansul modern semnalăm și informația că în comuna Sita Buzăului (rn. Codlea, reg. Stalin) *Malagamba* este numită « *Golanul* » (I. 17050).

[23] În general însă toate acestea reprezintă variante ale unor teme vechi din repertoriu.

[24] I. 19255/1955 (Inf. I. Apolzan de 56 ani, comuna Sibiel, rn. Sibiu, reg. Stalin).

[25] I. 18776/1955 (Inf. M. Mîlureanu 78 ani, comuna Nucșoara, rn. Curtea de Argeș, reg. Pitești).

https://biblioteca-digitala.ro

2. Trecerea din repertoriul de bază în cel auxiliar. Avem destule informații care ne arată că, în trecut, la hora satului, în unele părți, se puteau vedea 10 pînă la 15 jocuri, în timp ce azi numărul acestora s-a redus la 3—6 (ex, comuna Jugur, reg. Pitești [26], Sibiel, rn. Sibiu, reg. Stalin) [27].

În opoziție cu aceste reduceri, trebuie să menționăm și cazuri în care există o remarcabilă vitalitate a repertoriului bătrînesc. Astfel în zona Bran, rn. Codlea, reg. Stalin, toate cele peste 40 de jocuri pomenite în 1931 [28] sînt cunoscute și practicate și azi de tineretul local.

3. Trecerea unor jocuri de la un prilej la altul. Există și posibilitatea ca un joc, pierzîndu-și funcțiunea importantă pe care o avea, să decadă la un rol cu totul secundar: cazul Călușului din comuna Cocioc, rn. Snagov, reg. București, care din joc ritual de Rusalii devine horă oarecare jucată rar de bătrîni.

C. Schimbări structurale

Un ultim aspect important al transformărilor din cadrul repertoriului îl constituie cele interne privind funcțiunea și caracterul jocului, detaliile tehnice, stilul, etc.

Informațiile în acest sens sînt extrem de numeroase și deosebit de interesante întrucît schimbările acestea ale conținutului jocului trădează o evoluție în mentalitate, mai mult poate decît cele ale repertoriului.

Am văzut mai sus un caz de schimbare a funcțiunii jocului, cînd ne-am ocupat de reducerile de repertoriu. Adăugăm aici și alte exemple.

Se întîlnesc frecvent jocuri de virtuozitate care atenuîndu-și acest caracter (din diferite motive pe care nu le enumerăm deocamdată) își schimbă și funcțiunea devenind jocuri comune la hora satului, astfel că în loc de a fi rezervate unui grup restrîns de buni jucători, ele sînt practicate de majoritatea jucătorilor. Este cazul de exemplu cu multe Brîuri din regiunile subcarpatice [29].

Am văzut în exemplul precedent, că schimbarea funcțiunii este concomitentă cu pierderea caracterului de virtuozitate. Aceasta se petrece paralel cu alte transformări ținînd de domeniul tehnic [30]. În cazul de mai sus, prima modificare intervenită este aceea a componenței; jocul care era prin excelență bărbătesc devine mixt. Avem numeroase informații în acest sens; totuși nu trebuie să socotim că orice joc devenit mixt și-a pierdut prin aceasta caracterul de virtuozitate, deoarece de multe ori el nu face altceva decît să se rafineze prin aportul fetelor care intră în joc (cum e cazul Brîurilor din Muscel).

O altă schimbare care poate interveni, paralel cu cele amintite, este aceea a formației. Aceasta se poate observa de nenumărate ori în diverse feluri: *Brîul*, din joc de coloană devine joc de cerc închis (pierzîndu-și deci conducătorul care avea un rol atît de important cît jocul era de virtuozitate [31]). Brîul poate deveni

---

[26] I. 15722/1954 (Inf. G. Zipiș, 70 de ani, comuna Jugur, rn. Muscel, reg. Pitești).

[27] I. 19255/1955 (Inf. I. Apolzan, comuna Sibiel, rn. Sibiu, reg. Stalin).

[28] G. T. Niculescu Varone: Alte jocuri romînești necunoscute. 7 și următoarele.

[29] Comuna Bătrîni, rn. Teleajen, reg. Pitești « Brîul ».

[30] Fenomenele sînt atît de strîns legate încît nu se poate ști care elemente s-au schimbat întîi. Funcțiunea și caracterul sau elementele tehnice.

[31] Comuna Bătrîni, rn. Teleajen, reg. Pitești, vezi mai sus « Brîul ».

https://biblioteca-digitala.ro

și solistic (accentuîndu-și astfel caracterul de virtuozitate[32]), iar jocuri în grup devin jocuri de perechi (tendință de modernizare care accentuează caracterul social al jocului[33]).

Odată cu formația se schimbă uneori și ținuta, de exemplu, în locul ținutei de umeri sau de mijloc care presupune o oarecare încordare, se adoptă cea de brațe care dă o mai mare libertate de acțiune. Faptul are de asemenea importanță în schimbarea caracterului unui joc.

Structura internă a jocurilor suferă, și ea numeroase transformări. Cele mai multe se petrec în sensul pierderii de elemente. Astfel, se poate observa (în special la jocurile al căror caracter de virtuozitate se atenuează dar și independent de aceasta) jucarea tot mai rară a unor figuri și dispariția lor treptată, ca și a multor detalii tehnice: mișcări, formule ritmice, etc. [34]. Mult mai rar întîlnim fenomenul invers și atunci este de presupus că avem de-a face cu o intervenție externă. Astfel, se pare că *Arcanul* bucovinean a suferit o transformare radicală prin adaosuri de noi figuri în decursul timpurilor [35]. Brîul din Boholț, raion Făgăraș, regiunea Stalin cuprinde în noua formă 12 figuri în loc de trei cît avea în trecut [36].

Se mai poate observa că și stilul suferă, uneori, anumite schimbări. Jocului mai nuanțat și mai înflorit al bătrînilor, corespunzîndu-i un joc mai viguros dar mai schematic la tineri. Nu putem ști dacă acestea sînt transformări de același ordin cu celelalte de care ne ocupăm sau reprezintă o opoziție normală între generații.

În sfîrșit și alte elemente în legătură cu jocul se schimbă chiar sub ochii noștri. Astfel, unele melodii de joc dispar și sînt înlocuite cu altele (cîteodată cu cele de origină cultă) sau conținutul lor devine mai sărac; se pierde de asemenea obiceiul de a striga păstrîndu-se cel mult comenzile, fenomen observat în special în Muntenia.

Pe baza celor menționate în acest capitol și în urma altor numeroase informații de pretutindeni, credem că s-ar putea rezuma astfel curentele generale de transformare observate în jocul romînesc contemporan:

1. — O tendință destul de frecventă în diferite părți ale țării spre restrîngerea fondului tradițional atît în repertoriul propriu-zis cît și în elementele tehnice.

2. — Paralel cu aceasta, tendința inversă de a înlocui cele pierdute, prin forme noi, mai mult în repertoriu și mai puțin în elementele tehnice.

Acest lucru poate reprezenta o îmbogățire reală, o înnoire în care formele adoptate preiau ceea ce este valoros din fondul tradițional.

★

Din materialul prezentat de noi nu se pot trage concluzii definitive. Pe de o parte, cercetările noastre în acest domeniu sînt abia la început iar, pe de altă

[32] Comuna Rășinari, rn. Sibiu, reg Stalin « Brîuleţul », rn. Galați, reg. Vrancea « De tare ».

[33] Unele sîrbe moldovenești și hore, etc.

[34] Comuna Rășinari, rn. Sibiu, reg. Stalin (Obs. pers.) « *Dantul* ».

[35] Vezi Floria Capsali: Jocurile din comuna Fundul Moldovei. *Arhiva pentru Știința și Reforma Socială*, X (1932) 426.

[36] I. 19249/1951. Din informații rezultă că figurile au fost aduse prin 1941 din comuna Galați.

https://biblioteca-digitala.ro

parte, nici lucrarea de față nu are pretenția unui studiu de adîncime. Noi venim aici cu unele indicații asupra modului în care fenomenele studiate pot fi găsite la fața locului. Constatările noastre din informații sau observații personale ne duc, după cum era și firesc, la concluzia unei inegalități în fazele de transformare a jocului între diversele puncte cercetate și deci de sigur și în restul țării. Acest lucru, se datorează la rîndul lui, condițiilor inegale de dezvoltare a satelor precum și intensității diferite a influențelor exercitate asupra lui. Apropierea mai mare de oraș, felul în care evoluează ocupația locuitorilor, nivelul lor cultural sînt tot atîtea cauze, care acționînd divers creează situații diverse.

După stadiul în care se află procesul de transformare a jocului putem împărți localitățile cercetate în următoarele patru categorii:

1. — Sate cu joc păstrat integral (pe cît ne putem da seama) în care atît repertoriul cît și complexul lui de desfășurare nu au suferit schimbări importante în ultimii 30—40 de ani (de exemplu satele din zonele Vrancea și Bran).

2. — Sate cu joc relativ păstrat: în care ceea ce este esențial rămîne intact, adaosurile exterioare nu sînt importante dar repertoriul local se reduce ca vitalitate, iar în complexul de joc intervin schimbări (de exemplu satul Nucșoara, rn. C. de Argeș, reg. Pitești).

3. — Sate cu joc amestecat în care alături de fondul tradițional (care se reduce) se introduc și elemente noi, cu o vitalitate la fel de mare, de exemplu Sibiel, rn. Sibiu și Șita Buzăului, rn. Codlea, ambele din regiunea Stalin, în care frecvența dansurilor moderne este destul de evoluată; Bucova, rn. Caransebeș, reg. Timișoara al cărui vechi repertoriu hunedorean este năpădit de jocuri bănățene; Pojorîta, rn. Cîmpulung, reg. Suceava, unde jocurile introduse recent prin Căminul cultural concurează astăzi pe cele vechi etc. Este un tip de sate cu tendință de a se extinde tot mai mult.

4. — Sate cu fond în destrămare, în care dansurile moderne primează astăzi (de exemplu Ceplenița, rn. Hîrlău, reg. Iași, satele din jurul Bucureștiului etc.)

Desigur, ar fi trebuit ca aceste grade felurite de transformare a jocului să le punem în legătură cu fenomenele similare din celelalte domenii etnografice și folclorice, dar întinderea mică a acestei lucrări nu ne permite să abordăm deocamdată și aceste probleme de care sperăm că vom putea să ne ocupăm cu altă ocazie.

О НЕКОТОРЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЯХ В РУМЫНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЛЯСКЕ

Целью данной статьи служит освещение некоторых проблем, выдвигаемых нынешним развитием румынской народной пляски. В статье указывается, что приводимые в ней данные являются пока результатами исследований, предваряющих появление более обширного труда, и что эти исследования получили более систематический характер со времени основания Института фольклора.

Далее статья знакомит читателя с материалом, на котором она основывается, а именно, материалом, собранным Институтом фольклора, и личными записями автора, и отмечает обследованные зоны. Здесь указывается, что материалы статьи сводятся только к упомянутым зонам, а поэтому замечания не носят обобщающего характера. В заключение статья дает объяснение связи, существующей между преобразованиями народной пляски и преобразованиями социального уклада в стране, параллельно с переменой в мировоззрении общества.

https://biblioteca-digitala.ro

Статья рассматривает происшедшие преобразования в двух планах: 1. Комплекс развертывания пляски и 2. Плясовой репертуар. В первом разделе говорится о значении сельского хоровода, как социального проявления и как повода для изучения развития пляски в связи с изменениями, отмеченными в мироощущении. Охватываемые этим разделом пункты, то-есть *организация хоровода, правила участия, этикета и развертывания пляски*, иллюстрируются устными показаниями людей, от которых записывается материал, и личными наблюдениями автора.

Во втором разделе сообщаются данные о способах обновления плясового репертуара и выясняются различные пути, какими происходит это явление.

Интересующие явления — это *прибавления* к плясовому репертуару, *сокращения* репертуара и структурные изменения самой пляски, вызванные такими факторами, как *проникновение при помощи средств культурного общения с массами, проникновение зарубежных плясок, гетерогенные проникновения* (современные танцы) и *новое творчество*.

В конце статьи указывается, что в зависимости от стадии, на которой находится процесс преобразования пляски, обследованные местности делятся на 4 категории, а именно:

села с полностью сохранившейся пляской
села со сравнительно сохранившейся пляской
села со смешанной пляской
села с пляской, идущей к распаду.

NOTES ON CERTAIN TRANSFORMATIONS OCCURING IN ROUMANIAN FOLK-DANCES

This article is only a preliminary outline of some aspects of the problems arising from the study of the contemporary evolution of the Roumanian folk dances, investigations that are being systematically carried out under the auspices of the Folklore Institute.

The author analizes the material employed in this study, material contained in the archives of the Folklore Institute and in his private collection; he further indicates the areas under consideration, pointing out that the conclusions of the survey cannot be generalized, as the material investigated only refers to specific zones. The article continues with a comment on the existing relationship between the changes recorded in folk-dances and the social transformations that have taken place in the life of the country, parallel with the change brought about in the mentality of the communities.

The transformation has been analized in respect to: 1) the general display of the folk dance and 2) the dance repertory.

The first chapter deals with the importance of the village dance (hora) as a social manifestation affording the opportunity of studying the evolution of the dances following the change in mentality. The chapter is divided into several sections viz. the organisation of the dance, the rules of attendance, rules of etiquette and the performance of the dance, illustrated by oral information obtained from informants completed with the author's personal observations.

The second chapter deals with the changes occurring in the repertory, insisting upon the various forms in which this phenomenon appears. The changes include: additions to the dance repertory, a diminution of the repertory and structural modifications of the dance itself, under the impact of various factors such as the penetration of alien dances, of heterogeneous (modern) dances, new creations and influences exerted upon the masses by various cultural organizations.

The article contains a list of the investigated localities divided into four categories according to the stage attained in this transformation process: rural communities with dances entirely preserved; communities with dances partly preserved; communities with mixed dances; communities with dances in course of disintegration.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎTEVA OBSERVAȚII PRIVIND CERCETAREA FOLCLORULUI CONTEMPORAN

MIHAI POP

Continuînd investigațiile întreprinse de Institutul de folclor din 1949 încoace în mai multe regiuni ale țării, pentru a studia creația nouă [1], am făcut în vara anului trecut, cu o echipă a Institului de folclor (Boris Marcu folclorist muzical, Mihai Pîrvănescu inginer de sunet, Constantin Popescu fotograf), cu Pavel Ruxăndoiu, asistent la Facultatea de filologie a Universității « C. I. Parhon », și cu trei studenți ai cursului de folclor (Constantin Cîrstoiu, Sanda Golopenția, Radu Răutu), o cercetare în zona petroliferă din Oltenia.

Am ales această zonă pentru a studia în locuri unde construcția socialistă este înaintată, dezvoltarea folclorului în raport cu viața de azi a oamenilor, cu concepția lor actuală despre lume. Cercetarea aceasta se deosebește de investigațiile anterioare prin faptul că urmărește nu numai apariția cîntecelor noi, ci întreg procesul de transformare prin care trece folclorul zonei alese.

Constatările de pînă acum ne arată că studierea schimbărilor ce se petrec în folclorul contemporan prezintă un deosebit interes pentru cunoașterea realității folclorice actuale, pentru lămurirea unor probleme teoretice în legătură cu dezvoltarea creației populare prin înnoirea tradiției și pentru determinarea faptelor ce caracterizează creația nouă.

Nu voi prezenta deocamdată rezultatele cercetării, ele nefiind decît provizorii și urmînd a fi completate cu noi date pe care le vom culege în vara acestui an. Mă voi opri însă asupra metodei pe care am folosit-o, socotind că s-a conturat îndeajuns pentru a putea servi și altora care ar dori să întreprindă cercetări similare.

Deși în cele douăzeci de zile cît a durat cercetarea, am lucrat cu 120 informatori și am cules 760 piese folclorice, scopul nostru nu a fost simpla culegere de cîntece, povestiri sau jocuri populare vechi sau noi, ci studierea folclorului în procesul dezvoltării lui, în ansamblul vieții culturale și sociale a zonei cercetate, urmărirea transformării vieții folclorice prin înnoirea tradiției, apariția cîntecelor noi și în esență, stabilirea rolului folclorului în ansamblul factorilor ce contribuie la formarea conștiinței socialiste a oamenilor din aceste locuri [2].

---

[1] C. Bărbulescu: Creația nouă în cîntece populare. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, I, (1952), 1—4.

[2] v. Velicestvennaia programma stroitelstva komunizmu i zadaci etnografov. *Sovetskaia Etnografia*, (1954), 2, 3—9.

https://biblioteca-digitala.ro

În centrul interesului nostru a fost deci folclorul contemporan, cunoașterea cît mai temeinică, mai completă a realității actuale. Principiile pe baza cărora am făcut cercetarea și realitatea care a format obiectul ei ne-au pus în fața unor probleme puțin abordate în folcloristica noastră. Se cerea să sezisăm dinamica procesului de dezvoltare, să diferențiem faptele potrivit funcției lor în viața oamenilor, să desprindem din ele concepția nouă despre lume în luptă cu rămășițele încă puternice ale concepției vechi, legăturile multilaterale între oglindirea în folclor a realității noi și determinările ei social economice. Abordarea globală a problemelor nu ne-ar fi putut duce la lămurirea lucrărilor, ci ne-ar fi făcut să topim într-o pastă nediferențiată fapte cu semnificație deosebită. Era nevoie deci, să găsim metoda cea mai adecvată pentru a pătrunde în miezul lor, să stabilim procedeele cercetării și succesiunea lor, precum și coordonatele ierarhizării faptelor.

Pentru a avea de la început o vedere de ansamblu asupra vieții folclorice de azi și pentru a nu amesteca faptele vii cu cele pe care prin anevoioase sondări, folcloriștii le scot la lumină din memoria păstrătorilor de folclor dar care nu mai circulă în popor, am început cercetarea prin observarea nemijlocită a realității așa cum apare în manifestările folclorice, în diferitele ocazii de a cînta, de a povesti, de a juca. Alături de manifestările tradiționale din cadrul obiceiurilor legate de muncile de peste an și de momentele importante din viața omului, de vechile ocazii de a povesti și de a cînta, au apărut în activitatea cluburilor sindicale, a căminelor culturale, a brigăzilor de muncă, a șantierelor etc., manifestări folclorice noi. Am observat aceste manifestări cu atenția orientată spre rolul lor social, fără însă a interveni în desfășurarea lor. Am consemnat cu exactitate tot ce era semnificativ, notînd fiecare fapt de folclor și cronometrîndu-l. Am notat de fiecare dată cine a luat parte la manifestare, ce proporție și ce caracter a avut ea. Am ajuns astfel să stabilim funcția faptelor de folclor și repertoriul de cîntece și jocuri al fiecărei manifestări. Repertoriile manifestărilor observate ne indică în general ce se cîntă și ce se joacă astăzi în zona cercetată. Repertoriile manifestărilor tradiționale, ale nunților și înmormîntărilor, de pildă, ne arată în ce stadiu să găsesc cîntecele și jocurile rituale sau ceremoniale, ne sugerează funcția lor actuală.

Observarea nemijlocită a manifestărilor complexe, mai cu seamă a obiceiurilor tradiționale de către specialiștii mai multor domenii, ne-a îngăduit să cercetăm fenomenul în realitatea lui sincretică.

Întrucît observarea nemijlocită are ca principiu neintervenirea cercetătorului în desfășurarea manifestării, culegerea propriu zisă a materialului folcloric nu am făcut-o în timp ce observam manifestările. Încercările de a culege material folcloric, adică de a-l înregistra pe bandă de magnetofon în timpul manifestării, nu au dat rezultate din cauză că nu au existat condițiile tehnice și acustice necesare unei bune înregistrări. Numai în cazul cînd am dorit să avem imaginea fidelă a unui fragment din desfășurarea unei manifestări concrete, am făcut înregistrări direct pe bandă de magnetofon. În stadiul actual al tehnicii, înregistrarea directă nu este posibilă și utilă decît la manifestările simple. La cele complexe, nu ajută nici chiar filmarea, căci filmul nu poate consemna decît fragmente văzute din anumite unghiuri, nu poate în nici un caz cuprinde întreaga complexitate a desfășurării. Deocamdată, cel mai bun document rămîne fișa de observație nemijlocită făcută cu exactitate științifică.

https://biblioteca-digitala.ro

Culegerea materialului, înregistrarea pe bandă de magnetofon a tuturor pieselor întîlnite și notarea datelor necesare înțelegerii fiecărei piese am făcut-o ulterior. În succesiunea modurilor de cercetare, am putea considera înregistrarea ca a doua etapă, deși în munca de teren ordinea etapelor nu corespunde întotdeauna celei din expunerea metodei.

În culegerea materialului, ne-am condus după problematica generală a cercetării, acordînd atenție întîi materialelor semnificative pentru viața folclorică actuală. Pentru a culege piese bine realizate nu am înregistrat la întîmplare, ci ne-am adresat bunilor interpreți populari aleși din diferitele categorii ce există în zona cercetată.

Aici, ca și în cele mai multe zone folclorice din țară, bunii interpreți pot fi grupați astăzi în trei categorii: cei ce se manifestă în ocazii tradiționale, cei ce activează și în mișcarea artistică de amatori și profesioniștii — lăutari. Determinarea apartenenței lor la una sau alta din aceste categorii este importantă pentru înțelegerea stilului de interpretare și a repertoriului.

În condițiile actuale de dezvoltare socială a satelor și zonelor industriale, factori noi determină însă orizontul cultural, viziunea artistică a interpreților populari. Viața de astăzi a zonei cercetate nu este o simplă continuare a celei de ieri. Oamenii cu care lucrăm sînt de multe ori oameni noi. Rolul învățămîntului preșcolar, elementar și mediu începe să se simtă tot mai mult în viața folclorică a copiilor și tineretului. Lichidarea analfabetismului îngăduie oamenilor de toate vîrstele un contact larg cu cartea și îi face pe mulți cititori perseverenți. În zona cercetată de noi, unii dintre bunii interpreți populari au urmat școli de calificare, devenind din tineri țărani, strungari, sondori, etc. Armata este de asemenea un important factor de ridicare a nivelului cultural. Acești factori au schimbat mult comportarea diferitelor categorii și diferiților indivizi în viața folclorică a colectivității, au dat rosturi noi tineretului. Și femeile au astăzi altă concepție de viață, altă situație socială.

Mijloacele comunicării culturale cu masele au și ele un important rol în viața folclorică actuală. În zona cercetată, aproape fiecare casă are aparat de radio, sînt reprezentații de cinematograf, există două cluburi muncitorești, cămine culturale, biblioteci, se citesc ziare etc. Ceea ce se cîntă la radio, în deosebi cîntecele populare, este îndată preluat de tineret. Am cules de la o fată un cîntec pe care-l auzise la radio cu o seară înainte. Pînă la plecarea noastră cîntecul intrase în repertoriul tineretului. Am cules cîntece bănățene și ardelene învățate de la radio și cîntate în graiul locului de baștină al cîntecului. Cîntarea în graiul locului de baștină a devenit un element stilistic în folclorul zonei petrolifere din Oltenia.

Circulația oamenilor în afara zonei, locurile pe unde au umblat, condițiile în care au trăit, rosturile plecărilor lor au contribuit și ele la formarea orizontului interpreților populari. Fenomenul acesta era de mari proporții aici unde, din cauza sărăciei, altădată fiecare bărbat pleca să-și caute de lucru în afara satului.

Mișcarea artistică de amatori oferă folclorului noi moduri de manifestare, este platforma pe care se întîlnește creația populară cu cea profesională, este laborator de noi creații populare. Ea întărește în conștiința maselor largi încrederea în valoarea folclorului.

Factorii noi nu acționează sporadic, întîmplător, ei fac parte din marea acțiune susținută și îndrumată de Partid, menită să ducă la formarea unei noi

https://biblioteca-digitala.ro

concepții despre lume a poporului muncitor, la făurirea culturii și conștiinței lui socialiste. Atunci cînd am determinat orizontul cultural al bunilor interpreți, concepția lor despre lume, am ținut seama de toți acești factori. Pe lîngă datele privind locul de origine și vîrsta pe care le notau altădată folcloriștii, pe lîngă cele în legătură cu știința de carte și locurile pe unde au circulat oamenii, trecute și azi în fișele Institutului de folclor [3] fișa unui bun interpret trebuie să oglindească, sprijinindu-se pe fapte concrete, concepția lui artistică, gradul la care a ajuns dezvoltarea conștiinței lui sociale pînă în momentul cînd s-a cules de la el. Acești factori motivează felul cum își alcătuiesc bunii interpreți repertoriul, cum interpretează creațiile populare, explică modul de a crea cîntecele noi, căci în folclor creația și interpretarea se confundă adesea. Ei ne indică și poziția interpretului în viața socială, atitudinea lui în diferitele momente, în diferitele situații ale procesului de dezvoltare, comportarea lui față de înnoire. Necesitatea expunerii ne face ca în prezentarea problemelor ridicate de cercetarea de teren, să pornim de la studierea bunilor interpreți prin calitățile lor individuale. Aceasta nu înseamnă însă că privim interpreții izolat de mediul social în care trăiesc. Pentru cercetarea noastră, omul este o sinteză a relațiilor sociale, bunul interpret un exponent al colectivității. La promovarea faptelor de folclor nu contribuie însă numai bunii interpreți. Acceptarea de către colectivitate, larga circulație în masă este unul din caracterele esențiale ale folclorului. Acceptarea înnoirilor se face de obicei prin intermediul grupurilor de vîrstă, al vecinătăților, al brigăzilor, al echipelor artistice de amatori etc. Deci, în cercetare ținem seama și de opinia acestor grupuri, de posibilitățile lor variate de receptare, culegînd de la ei informații asupra faptelor de folclor în procesul dezvoltării, asupra înnoirilor. În zona cercetată, ca și în orice unitate folclorică, interpreții și informatorii se grupează în anumite categorii, potrivit structurii sociale a colectivităților. Am ținut deci seama de structura socială a locurilor cercetate ca una din coordonatele ierarhizării faptelor. Poziția de clasă este hotărîtoare în atitudinea față de tradiție și față de înnoirea ei, față de diferitele fenomene ale procesului de dezvoltare.

Pornind de la principiul că nu numai fiecare loc, ci și fiecare epocă are folclorul său, că «folclorul ca noțiune concret istorică are în fiecare epocă un conținut propriu diferit de cel al epocilor anterioare și cuprinde numai creația artistică a acelor clase și grupe sociale care alcătuiesc poporul în momentul istoric dat» [4], considerăm folclor contemporan numai acele creații populare care corespund gîndurilor, idealurilor și năzuințelor de astăzi ale poporului muncitor. Ele dau ponderea folclorului contemporan, au rol activ în făurirea vieții noi. Dar în mersul înainte al vieții folclorice, există încă frînări, fapte și fenomene ce oglindesc o concepție înapoiată despre lume, chiar acțiuni ce se datoresc unor elemente reacționare: chiaburi, foști negustori etc. Pentru a înțelege aceste frînări, trebuie să dezvăluim elementele concepției vechi despre lume, credințele și superstițiile care mai persistă încă precum și apartenența și pozițiile de clasă din trecut ale interpreților și informatorilor folosiți.

La culegerea materialului, am urmărit, odată cu modul de interpretare, și procesul de creație. Am căutat de obicei să epuizăm repertoriul fiecărui interpret.

[3] v. Constantin Brăiloiu: Arhiva de folclor a Societății compozitorilor romîni. București, 1951.

[4] v. E. Gusev: Problemî teorii folklora. Problemî sovremennoi folkloristiki. Leningrad, 1958, 4.

https://biblioteca-digitala.ro

Am alcătuit repertoriile interpreților mai întîi după declarația lor spontană, obținînd astfel o imagine a ceea ce este viu în practica lor. Numai după aceea am început să facem sondaje în memoria fiecăruia, verificînd datele ce le aveam asupra folclorului zonei din culegerile anterioare sau din investigațiile noastre. Nu ne-am oprit deci numai la creațiile contemporane, ci le-am cules și pe cele vechi pentru a stabili baza tradițională a folclorului actual. Problema s-a pus mai cu seamă la interpreții mai bătrîni sau la cei veniți din medii sătești cu folclor tradițional bine păstrat și ajunși muncitori. Am căutat în general să diferențiem ceea ce circulă azi de ceea ce aparține trecutului. În repertoriul integral al fiecărui interpret mai în vîrstă, uneori și al celor mai tineri, există cîntece ce fac parte din folclorul actual și cîntece ce se cîntă mai puțin sau nu se mai cîntă de loc. Există și cîntece despre care își amintesc doar, le-au cîntat cîndva sau nu le-au cîntat dar le-au auzit cîntate de cei mai bătrîni. Datele în legătură cu aceștia sînt prețioase pentru studiul istoriei cîntecelor și chiar a anumitor genuri [5].

În general, repertoriul folcloric diferă chiar în cadrul aceleiași categorii sociale, între diferitele grupuri de vîrstă. Faptul este firesc și merge atît de departe încît fetele de 15—16 ani socotesc vechi cîntecele pe care cu 3—4 ani înainte le cîntau fetele ce au azi 18—19 ani. La maturi, lucrurile capătă o mai mare stabilitate. Dacă cei foarte tineri acceptă cu multă ușurință tot ce este nou și înainte de toate ultimile cîntece de la radio și chiar din filme, la cei ce se maturizează repertoriul tinde să se stabilească, se produce o asimilare între elementele tradiționale și cele noi. Nu se întîmplă însă decît rareori ca bunuri odată dispărute să fie reluate. Dacă totuși, elementele vechi păstrate în repertoriul bătrînilor sau reînviate în anumite împrejurări din memoria unora, reintră în circulație, ele sînt modificate, capătă noi variante corespunzătoare vremurilor noi. În condițiile de azi ale dezvoltării sociale încep să se contureze clar, mai cu seamă în repertoriul de cîntece, diferențieri individuale. Astfel de diferențieri se observă și în comportarea generală față de folclor.

În studiul procesului de dezvoltare, am urmărit variantele aceluiași cîntec la informatori de diferite vîrste, situați pe diferite poziții de clasă, fiind la grade diferite ale dezvoltării conștiinței sociale. Acest procedeu dă rezultate grăitoare. De aceea am cules în general pentru același cîntec toate variantele semnificative întîlnite. După ce am stabilit repertoriul general al zonei am verificat existența cîntecelor în repertoriile diferiților interpreți pentru a le cunoaște circulația și a vedea cum au evoluat diferitele variante. Și variantele individuale sînt importante pentru studiul înnoirilor, pentru cercetarea procesului de creație, de aceea am cules de la același informator, în momente diferite, variantele aceluiași cîntec.

Urmărind metoda cunoscută a Institutului de folclor, am cules pentru fiecare piesă o serie de date complimentare în legătură cu vechimea, data cînd a fost învățată sau creată de interpret, de la cine a învățat-o, ocaziile la care o cîntă, modul de interpretare etc. Și corelarea datelor de acest fel, grupate pe variante și categorii de cîntece, ajută la înțelegerea vieții folclorice și a procesului de dezvoltare [6].

---

[5] v. K. V. Cicerov: Zadaci izucenia narodnogo poeticeskogo tvorcestva. Moscova 1958, 17 și M. Pop: Noi orientări în studiile de folclor. *Revista de folclor, III* (1958) 4, 12.

[6] v. M. Pop: Problemele și perspectivele folcloristicii noastre. *Revista de folclor, I*, (1956), 1—2, 21.

https://biblioteca-digitala.ro

Am cules de asemenea date asupra tuturor manifestărilor folclorice, atît în forma în care apar astăzi, cît și în forma lor din trecut. Aceste date sînt prețioase mai cu seamă pentru studiul folclorului obiceiurilor, cîntecului epic, cîntecului liric cu tematică socială, basmului, etc. Ele ne îngăduie să stabilim pe bază de informație locală trecutul apropiat al principalelor categorii folclorice. De obicei se poate merge pînă la 3—4 generații în urmă și pentru stabilirea datelor se folosește cronologia relativă, raportarea faptelor povestite la evenimentele mai importante din viața colectivității sau a individului: anul 1864, răscoala din 1907, primul și al doilea război mondial ca puncte generale de reper, căsătoria, plecarea la armată, nașterea primului copil, plecarea din sat etc., ca puncte individuale de reper. Am căutat întotdeauna să verificăm datele culese la mai mulți informatori, pentru a ajunge astfel, în limitele cunoștințelor locale, la lămurirea problemelor cercetate. Cercetarea aceleiași teme la informatori de categorii diferite este importantă și pentru a stabili opinia acestor categorii față de faptele cercetate, în deosebi pentru a cunoaște atitudinea lor față de tradiție și față de înnoirea ei. Datele asupra manifestărilor complexe le-am cules pe baza unei tematici dinainte stabilite. Nu este un chestionar în genul celor folosite la atlasele folclorice unde se cercetează de obicei existența sau neexistența faptelor sau cel mult felul deosebit în care ele apar, ci o notare a problemelor în așa fel concepută încît să ducă la cunoașterea cît mai temeinică a manifestării studiate. Tematica este menită să orienteze cercetarea și să ajute memoria cercetătorului, să-l împiedice să uite fapte sau aspecte esențiale. Pentru a putea obține de la fiecare informator cît mai multe din informațiile dorite, tematica anchetei se adaptează întotdeauna condițiilor locale.

Prin procedeele indicate pînă acum, am obținut o vedere de amsamblu asupra realității folclorice actuale. Am cules cîntecele, jocurile, povestirile din zonă, le-am înregistrat pe benzi de magnetofon pentru a rămîne documente de incontestabilă autenticitate. Am cules date complementare pentru fiecare piesă, date despre bunii interpreți și despre informatorii principali, date asupra interpretării cîntecelor și răspîndirii lor, variante, date despre procesul de creație, opinia și atitudinea determinată de poziția de clasă a diferitelor grupuri, date asupra manifestărilor complexe de astăzi și informații asupra situației lor din trecut, asupra vieții folclorice a zonei și în general asupra vieții ei culturale în evoluția istorică, asupra determinărilor social-economice a faptelor de folclor. Am trecut apoi la corelarea, la analiza tuturor acestor materiale în limita posibilităților pe care le oferă cercetarea de teren. Aceasta este ultima etapă a cercetării nemijlocite. Corelarea a fost făcută pe baza următoarelor coordonate: realitatea economică și socială a zonei, structura și relațiile sociale, poziția de clasă a oamenilor; realitatea ei folclorică, manifestările folclorice și genurile creației populare; dezvoltarea istorică a faptelor și fenomenelor. Corelînd faptele la aceste coordonate am ajuns să cunoaștem semnificația fiecărui fenomen, să desprindem ceea ce este esențial pentru procesul înnoirii, pentru apariția creațiilor noi, de ceea ce este secundar.

Am sistematizat materialele folclorice culese pe genuri. Genurile nu sînt însă simple categorii de sistematizare a realității folclorice complexe și nici nu sînt imuabile. Ca și faptele de folclor ce le constituie, ele sînt realități concret determinate istoric.

https://biblioteca-digitala.ro

Poporul privește astăzi genurile tradiționale altfel decît le-a privit în trecut. Cuprinderea și rostul unora dintre ele, chiar modul lor de realizare artistică se schimbă. Apar categorii folclorice noi. De pildă poezia populară propriu zisă, necîntată, recitată la manifestările de amatori, publicată la gazetele de perete. A considera toate genurile folclorului tradițional realități cu egală valoare și în folclorul contemporan sau a socoti funcțiile lor tradiționale, uneori străvechi și în general schimbate, valabile și în vremurile noastre, înseamnă a plăti un tribut concepțiilor tradiționaliste, a nu ține seamă de procesul dezvoltării folclorului. Istoria folclorului nu este un mers neîntrerupt spre perfecționare a tuturor genurilor și tuturor creațiilor. În evoluția folclorului, există alături de creațiile noi și creații care după o epocă de înflorire, se degradează și pier, deci și greutatea specifică a diferitelor genuri și fapte de folclor poate fi astăzi alta decît în trecut [7].

În legătură cu procesul de dezvoltare în general, am făcut unele constatări ce credem că pot servi ca premize pentru întreaga cercetare folclorică actuală din țara noastră. În folcorul zonei petrolifere din Oltenia, se petrec importante schimbări care sînt firești dacă le proiectăm pe marile transformări ce au loc în viața economică și socială a poporului muncitor din aceste locuri, în condițiile regimului de democrație populară.

Procesul de transformare prin care trece folclorul este de mari proporții și înnoirea este una din legile lui fundamentale. El cuprinde întregul folclor și se manifestă multilateral în muzica, literatura și dansul popular. În atmosfera generală de avînt creator, se naște în mod firesc la bunii interpreți dorința de a vorbi în cîntece, în poezie, despre viața lor de astăzi, de a exprima artistic gîndurile, sentimentele și năzuințele actuale ale poporului. Creația nouă este rezultatul acestui proces complex de dezvoltare a folclorului contemporan. Oglindind viața nouă, ea are totodată rolul de a contribui la formarea conștiinței sociale noi. Am studiat-o deci în toate implicațiile ei, nu numai în procesul creației individuale, ci și în funcția ei socială.

Formulînd observațiile sale asupra procesului creației în muzica populară, Béla Bartók spunea, referindu-se la legătura strînsă dintre creație și tradiție, că poporul nu creează cîntece cu totul noi, dar are o mare predispoziție, o mare capacitate de a le transforma pe cele moștenite [8]. În conștiința poporului, tradiția lui folclorică trăiește ca o realitate vie; el nu tratează însă global moștenirea folclorică, ci diferențiază bunurile potrivit rosturilor pe care le au în viața lui de astăzi. Din folclorul epocilor anterioare, el păstrează și valorifică cele mai de seamă înfăptuiri ale experienței artistice populare de veacuri din domeniul cîntecului, poeziei și dansului popular, al muzicii instrumentale, al povestirii și al genurilor ce cuprind cristalizări ale înțelepciunii și isteții populare. Din creațiile ce oglindesc lupta lui pentru libertate, poporul prețuiește ca moșteniri valoroase și documente ale trecutului, cîntecele epice de luptă împotriva cotropitorilor, cîntecele de haiducie, cîntecele iobăgești de revoltă, cîntecele de cătănie, cîntecele țăranilor săraci în perioada capitalistă și cîntecele muncitorești de luptă, chiar dacă aceste

[7] v. B. N. Putilov: Problema izucenia istorii russkogo folklora. Problemî sovremennoi folkloristiki. Leningrad, 1958, 18—19.

[8] Béla Bartók: Das ungarische Volkslied. Berlin-Leipzig, 1925, 3—4; v. M. Pop: Noi orientări în studiile de folclor. *Revista de folclor*, III, (1958), 4, 11.

https://biblioteca-digitala.ro

categorii au astăzi o circulație mai redusă decît altădată, chiar dacă, așa cum am constatat în zona cercetată, le cîntă numai în anumite ocazii.

Ceea ce nu corespunde vieții, gîndurilor și idealurilor lui de astăzi, este modificat prin creare de noi variante sau lăsat să se piardă treptat. Deci, folclorul nu cuprinde tot ce masele populare au creat în cursul veacurilor. Multe din aceste creații s-au pierdut. Toate, și cele ce au ajuns în vremurile noastre, au suferit numeroase transformări succesive. Simplă în formularea ei teoretică, această constatare are în realitatea folclorică vie multiple fețe ce decurg din însăși complexitatea realității sociale, din caracterele proprii ale creației populare, din chipul multilateral în care folclorul oglindește realitatea, omul și viața lui.

În procesul înnoirii, vechiul nu se uită, nu se schimbă dintr-o dată și noul se conturează, se impune treptat. Nu numai într-un răstimp mai îndelungat ci și în prezent, tendința păstrării și tendința înnoirii tradiției acționează concomitent, deci contradicțiile dintre ele sînt inerente. Tendinței unora de a păstra bunurile tradiționale se opune tendința permanentă a creatorilor de folclor ce se găsesc pe pozițiile înaintate ale dezvoltării sociale, de a crea bunuri noi, de a le schimba pe cele moștenite, pentru a le face să răspundă mersului înainte al lumii. Acumularea treptată de noi elemente de conținut și formă, duce la precizarea funcției actuale, la afirmarea calității noi, nu numai în creațiile izolate ci și în ansamblul vieții folclorice.

Schimbările ce intervin în viața folclorică privesc deci funcția, conținutul, tematica și structura creațiilor populare. Ele nu se manifestă însă cu aceeași intensitate în toate domeniile și genurile și nu au aceeași amploare în toate zonele folclorului nostru și, cum am constatat, nici în toate localitățile aceleiași zone.

Atunci cînd interpreții populari creează bunuri folclorice noi, ei găsesc în arsenalul artistic al colectivității teme, motive, formule melodice, ritmuri, imagini poetice etc., pe care le folosesc în noi îmbinări, le îmbogățesc după necesitatea exprimării conținutului nou. Aceasta datorită faptului că printr-o experiență susținută, interpreții populari își însușesc odată cu bunurile tradiționale și metodele de cunoaștere, de exprimare artistică a realității, elaborate și dezvoltate continuu de către masele populare. Creația nouă se situează deci și sub acest aspect, în continuarea tradiției. În procesul înnoirii, creatorii populari folosesc la început mijloacele de realizare artistică existente dar treptat, noul conținut le cere să elaboreze altele noi. Acceptate de colectivitate și intrate în circulația folclorică, acestea, azi abia tinere mlădițe, vor deveni bunuri obștești, care la rîndul lor vor intra în arsenalul creației colective, vor duce la formarea modurilor de cunoaștere artistică ale vremurilor noastre.

Noile creații populare oglindesc realitatea nouă privită prin noul orizont politic și cultural al oamenilor ce se găsesc pe pozițiile înaintate al construcției socialiste. Ele exprimă această realitate prin imagini artistice în care tradiția și noul formează o unitate dialectică. Expresie a noii concepții despre lume, ele sînt totodată și factori activi în formarea ei. Cercetarea lor sistematică în ansamblul vieții folclorice contemporane, în procesul general de dezvoltare a folclorului, poate duce deci la constatări care să folosească unei mai bune încadrări a creației populare în rîndul factorilor ce contribuie la făurirea culturii și conștiinței socialiste a poporului nostru.

https://biblioteca-digitala.ro

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОБ ИССЛЕДОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Приведенные здесь замечания о разысканиях в области современного фольклора являются результатом обследования, произведенного прошлым летом в зоне, где обследованные села переживают интенсивный процесс индустриализации. Был прослежен весь процесс преобразования, через который проходит фольклор этой зоны. Такие исследования важны для знакомства с нынешней фольклорной действительностью, для выяснения некоторых проблем, связанных с развитием народного творчества через обновление традиции, для определения фактов, характеризующих нынешнее творчество.

В центре исследования стоял современный фольклор. Преследовалась цель подметить динамику процесса развития во всей его сложности, дифференциацию фактов по их назначению, функцию в нынешней жизни людей, отражение нового мировоззрения в фольклоре, связь между общественно-экономической жизнью и ее отображением.

Исследование началось с непосредственного наблюдения над живым фольклором в его традиционных и новых проявлениях. Наблюдения, произведенные со строгой объективностью, позволили с точностью записать все показательное. Было установлено назначение каждого проявления, функция фольклорного репертуара и каждого отдельного встреченного факта. Непосредственное наблюдение было произведено с учетом синкретического характера явлений.

Затем последовала запись фольклорного материала, произведенная в хороших технических условиях. Особое внимание было уделено лучшим исполнителям. Были установлены старые и новые факторы, определяющие культурный кругозор и художественное видение каждого из них. Была учтена роль культурного общения с массами, с художественной самодеятельностью. Сведения были записаны не только от лучших исполнителей, но и от всех, кто содействует восприятию и бытованию фольклорных произведений.

При установлении взглядов и отношения этих людей к явлениям сохранения и обновления традиции, принималась во внимание их классовая позиция. Таким образом изучалась фольклорная действительность в соответствии с социальной структурой зоны. От каждого хорошего исполнителя был записан весь его фольклорный репертуар, то-есть, помимо современного репертуара, — все то, что он знал из прошлого. Таким образом оказалось возможным установить традиционную основу современного фольклора, собрать важные данные в связи с историческим развитием народного творчества. Особое внимание уделялось изучению вариантов.

По всем фольклорным произведениям были записаны дополнительные данные об их давности, времени, когда они были созданы или унаследованы, и т.д. Были собраны данные обо всех фактах, о их проявлении и назначении сегодня и в прошлом. Собранные данные были проверены в беседах со многими людьми различных категорий.

Все эти данные были систематизированы, сравнены, проанализированы. При сравнении фактов учитывались следующие координаты: экономическая и социальная действительность; фольклорная действительность; фольклорные проявления и жанры народного творчества; историческое развитие фактов и явлений. Это позволило отделить все существенное от наносного и второстепенного в процессе обновления фольклора. Особое внимание было уделено жанрам (как функциональной реальности, определяемой конкретной исторической действительностью), изменениям, происходившим в сюжетах, функциях, способах претворения в жизнь и т.д.

В обследованной зоне фольклор являет собой широкий процесс преобразования, в основе которого лежит обновление традиции. В связи с этим исследователи сделали интересные констатации, полезные для лучшего ознакомления с фольклором и всей совокупностью факторов, способствующих созданию социалистической сознательности и культуры народа.

SOME CONSIDERATIONS ON THE STUDY OF CONTEMPORARY FOLKLORE

The present observations concerning the method of approach to the problem of contemporary folklore are the result of field-research carried out last summer in a zone of the country where the investigated rura communities are undergoing an intense process of indus-

https://biblioteca-digitala.ro

trialization. The object of the field-research was to survey the entire process of transformation to which the folklore of this zone was subjected. Such studies are valuable for the assessment of the folkloristic reality of today, for the clarification of certain problems regarding the development of folk-creation by innovation in tradition and for the determination of the elements characterizing present day folk creations.

The attention of the researchers was principally focussed upon contemporary folklore with a view to discovering the dynamic laws governing the process of evolution in its full complexity, to distinguish the bearing of every folklore manifestation, its function in the life of the people today, the new outlook upon life mirrored in folklore and the connection between these new forms and their social economic causes.

The research began by a direct observation of living folklore in its traditional and modernized manifestations. These observations, recorded with strict objectivity resulted in an accurate appraisal of all significant aspects of local folk-creation. The scope of every manifestation, the function of the folklore repertory as a whole and of every separate item has been assessed, with due consideration of the syncretic character of the production.

After exhausting the scope of direct observation, the folkloristic material has been collected by adequate technical methods. Particular attention was granted to the more practiced performers, insisting upon every old or new factor liable to bear an influence upon the performer's cultural standing and artistic vision.

The part played by State cultural societies or Amateur art ensembles in their communication with the masses has been likewise taken into account. Besides the more skilled interpreters, information was gathered from every person contributing to the acceptance or circulation of folklore productions. In determining the views and attitude of the people towards the preservation or modernization of tradition, every individual was considered in terms of his class position, obtaining thus a clear picture of the folkloristic reality in its relation to the social structure of the zone. The repertory of every one of the experienced informants has been exhausted, the entire stock of old productions being recorded together with the items in circulation today. Thereby has the traditional basis of contemporaneous folklore been confirmed and valuable data collected concerning the historical evolution of folklore. Particular attention was awarded to the study of variants.

Every folklore item recorded was completed with supplementary information regarding its oldness and date of adoption or creation, etc. Details of every folklore production, on its display and function in the past or present, have been collected. The resulting data have been checked by comparing the material with that of informants from various other categories.

The entire material collected has been systematized, coordonated and analyzed. In this work of corelation, the following coordinates have been considered: the economic and social reality; the folkloristic reality, the folklore manifestations and the genres of folkcreation; the historical development of events and phenomena. The study of the problems, in these terms, has enabled the researcher to distinguish what is essential from what is secondary in the process of innovation occuring in the folklore of the area. Stress was also laid upon the study of the various genres as a functional concrete reality determined by an historical cause as well as upon the changes appearing in their contents, function, manner of performance and formation.

The folklore in the investigated area is undergoing a significant transformation tending to a new reshaping of tradition. The researches, investigating this innovatory process, have reached interesting conclusions of general value, findings that will prove useful to the systematic study of folklore and to determining the complex factors contributing to moulding the socialist culture and conscience of the people.

https://biblioteca-digitala.ro

UNELE PROBLEME DE COMPOZIȚIE ȘI DE REALIZARE ARTISTICĂ ÎN CREAȚIA NOUĂ

LIGIA BÎRGU

În urma actului istoric de la 23 August 1944, țara noastră a intrat pe drumul construirii unei societăți noi – societatea socialistă. Trecerea de la vechea orînduire la cea nouă nu a fost și nu poate fi făcută fără revoluție. Toate măsurile luate de guvernul nostru democrat sub îndrumarea P.M.R. au constituit acte revoluționare care au contribuit la consolidarea vieții noi, la creșterea nivelului de viață al oamenilor muncii și în mod firesc la schimbarea vechilor concepții despre lume și viață, schimbare care se reflectă și în suprastructura noii societăți.

Făcînd parte din suprastructură, creația poetică populară se află într-o mișcare și dezvoltare necontenită în urma schimbării bazei și a schimbărilor din bază, constituind un factor activ militant în dezvoltarea socială.

Cîntecele cu tematică nouă apărute în această perioadă exprimă noile cerințe ale epocii și noua atitudine a omului față de natură și societate. Ele constituie o etapă calitativ nouă în dezvoltarea creației populare, diferită de cea anterioară lui 23 August, deoarece se nasc pe temeiul elementelor noii baze care se construiește astăzi la noi, baza socialistă, radical deosebită de vechile regimuri social-economice precedente.

Folcloristica noastră nu s-a preocupat îndeajuns de cercetarea și studierea creației noi. Această problemă prezintă o deosebită importanță nu numai din punctul de vedere al conținutului nou de idei existent în creația populară de după 23 August, ci și din punctul de vedere al evoluției concepției artistice populare, în raport cu situația social-politică și economică care a determinat-o.

Desigur acest articol nu poate să cuprindă pe deplin problema cîntecului nou, privind formele sale de realizare artistică, rezumîndu-se doar la unele observații de ordin general în ce privește compoziția cîntecului nou și cîteva probleme estetice specifice genului.

Creația populară de după 23 August 1944 este strîns legată de poezia tradițională. Ea utilizează din plin bogata moștenire poetică elaborată în activitatea creatoare seculară a maselor populare, deoarece în fiecare bază, în fiecare regim social, în mod firesc, se nasc forțe noi care duc la pieirea vechii baze, forțe care iau naștere din contradicțiile regimului respectiv și care formează acele valori spirituale ce iau parte la crearea marii culturi progresiste.

https://biblioteca-digitala.ro

Creația nouă din țara noastră a luat din creația tradițională toate acele elemente progresiste care servesc noii orînduiri sociale actuale, ura împotriva exploatatorilor și dorința de luptă împotriva acestora, dragostea de libertate, năzuința spre o soartă mai bună, precum și acel puternic patriotism care străbate de la un capăt la celălalt întreaga noastră creație populară.

Creația nouă este creația poporului învingător, descătușat de lanțurile robiei vechilor orînduiri, constructorul activ al socialismului, este un factor activ în mobilizarea maselor împotriva dușmanilor statului și regimului democrat popular.

Creația populară nouă infierează dușmanii noului sistem social-politic din țara noastră, arătîndu-le adevărata lor « față », cîntă patria dezrobită în care s-au realizat visurile oamenilor muncii pentru o viață liberă și fericită, cîntă realizările de seamă pe calea construirii socialismului, entuziasmul omului nou al societății socialiste, precum și adevăratul său umanism. Înaltul său conținut ideologic determină marea sa însemnătate educativă și face din ea un factor activ în lupta pentru socialism.

Din cele prezentate mai sus reiese clar că schimbarea conținutului creației populare se datorește schimbării concepțiilor despre lume și viață, fapt care face ca și concepția despre frumos în gîndirea omului nou să ia o nouă accepțiune. « Perceperea artistică este prezentată în orice activitate creatoare constructivă » [1], dar această percepere artistică, care își are începutul încă din perioada omului primitiv al cărui simț artistic îl găsim exprimat în desenele stîngace rămase pe pereții peșterilor, a evoluat odată cu dezvoltarea modului de producție.

« Omul este artist din fire. Oriunde ar fi, el caută să-și înfrumusețeze într-un fel sau altul viața » [2], spune Gorki. Această nevoie artistică a omului se manifestă « nu numai atunci cînd crează nemijlocit opere de artă, cînd se consacră poeziei, picturii sau muzicii » [3]. Acest lucru este de o deosebită importanță pentru a putea înțelege cît mai bine arta sub toate aspectele ei, și deci și creația populară, care ca orice artă este un produs al cunoașterii, al contactului direct cu realitatea înconjurătoare. În creația populară se oglindește tendința către frumos, care, după cum spune Cernîșevski, « este viața spre care năzuim ». Într-adevăr toate aptitudinile și necesitățile artistice ale omului tind către cunoașterea și înfrumusețarea vieții, către folosirea posibilităților ei către transformarea ei creatoare. Pentru creatorul nou munca, după cum spune Gorki, « devine o artă » [4] cu ajutorul căreia el schimbă fața lumii, transformă natura și o supune, deci procesul de transformare al concepțiilor noului creator este strîns legat de realitățile în care trăiește.

Concepțiile sale despre frumos s-au dezvoltat potrivit trebuințelor societății și sînt o armă în lupta de clasă, dar «ele își au totuși izvorul inițial și corectivul obiectiv în însăși legile naturii. Fenomenele concordanței armonioase, echilibrului reciproc al părților și întregului există în mod obiectiv în natură » [5].

Creatorul nou știe în mod firesc că frumosul nu îl constituie perfecțiunea statică, el se află în căutări, în luptă. Aceasta reiese din însăși esența social-istorică care-i determină noile sale concepții despre lume și viață.

[1] N. A. Dimitrieva: Despre educația estetică. Ed. Cartea Rusă, 13.
[2] Gorki despre literatură. Ed. Cartea Rusă, 1956, 288.
[3] N. A. Dimitrieva, op. cit., 14.
[4] idem, 55.
[5] ibidem, 45.

https://biblioteca-digitala.ro

« Simțul estetic conștient al omului din epoca socialismului, afirmă N. A. Dimitrieva, nu se împacă nici cu estetizarea forței, nici cu estetizarea supunerii, a sacrificiului și clemenței generale. Acest simț estetic generează nu numai dragoste, ci și ură, luptă activă împotriva răului... În morala comunistă se contopesc într-un singur tot frumosul și datoria practică. Comunismul nu introduce în viață frumosul împotriva tendințelor dezvoltării sociale, ci tocmai în conformitate cu aceste tendințe. Frumusețea relațiilor omenești nu mai este învăluită într-un vis utopic și nu se reduce numai la relațiile intime de dragoste și de prietenie: această frumusețe se extinde asupra domeniului mult mai vast al relațiilor tovărășești, al colaborării în muncă, nu numai între diferiți oameni sau între grupuri diferite, ci între popoare întregi » [6].

Poezia creatorului nou va fi poezia vieții, dar a unei vieți cu un țel frumos, constructivă, care învinge treptat piedicile ce-i stau în cale. Poezia creatorului nou, ca întreaga creație populară tradițională nu exprimă sentimentele unui individ izolat, ci a unui colectiv al cărui caracter s-a schimbat radical de la o epocă la alta. În noul colectiv fiecare individ are conștiința participării sale la viața și munca acestuia, are sentimentul importanței și a rolului său ca aport la cauza comună.

În noile condiții individul își dă seama că ceea ce înfăptuiește pentru colectiv are o însemnătate și o valoare incomparabil mai mare în raport cu ceea ce înfăptuiește pentru el însuși. Aceasta îl face să-și dezvolte la maximum aptitudinile personale, să le cultive pentru a ajunge la cea mai mare plenitudine a individualității sale, la o cît mai înaltă dezvoltare a personalității sale. Această puternică personalitate se relevă vădit în fiecare din creațiile noi. Sentimentele sînt de o vigoare neobișnuită, toate fiind legate de noile realizări ale regimului de democrație populară. Exprimarea lor este directă, mobilizatoare, deoarece toate creațiile noi au avut și continuă să aibă un rol militant, revoluționar.

Temele majore după cum am arătat anterior sînt: cîntarea Republicii, a Partidului, dragostea de patrie, precum și elementul nou socialist, care a luat naștere în satele noastre, gospodăria colectivă etc.

Vom urmări în restul articolului unele probleme de măiestrie artistică ale creației noi în raport cu conținutul pe care-l tratează.

O problemă interesantă din punct de vedere al lexicului, este pătrunderea în limba creației contemporane, a cuvintelor care denumesc noțiuni noi legate de realitățile actuale social-politice. Aceste cuvinte pe care le întîlnim destul de frecvent în producțiile populare noi dovedesc participarea activă a maselor la toate acțiunile regimului de democrație populară:

Foaie verde matostat
Vino azi la noi în sat
Să vezi cîte s-au schimbat
Cu regimul democrat

G.A.C. com. Archita, rn. Sighișoara, reg. Stalin

[6] ibidem 53 — 54.

https://biblioteca-digitala.ro

Noile cuceriri ale poporului sînt prezente în creația populară:

Azi avem conducători,
Președinte *din popor*
Ajutat de-ai noștri frați
Ce i-am ales deputați.

com. Boișoara, rn. R. Vîlcea, reg. Pitești

În altul cîntă noul caracter al muncii depusă de mineri:

La mină la Anina
Acolo lucră lumia
.....
Și lucră din mal în mal
Pentru planul cincinal.

A.I.F. mgt. 372 c

sau:

Frunză verde ruptă-n două
Se făcu o lume nouă,
Nouă pentru proletari
Că ne-au făcut drepturi mari.

A.I.F. fgr. 10379 b

spune un alt cîntec în care este prezentat caracterul noii societăți. Din cercetarea materialului se poate observa că tema dragostei față de noile realizări se reflectă larg și multilateral.

Cîntecele noi nu cunosc un altfel de conținut. Toate sînt legate de viață care a căpătat un sens nou, adevărat. Această legătură le determină caracterul cetățenesc, militant. Specificul lor constă în faptul că ele reflectă atitudinea oamenilor față de întîmplările și acțiunile ce au avut loc în timp: diferite gînduri și sentimente ale lor în raport cu acestea.

Exprimînd gînduri și sentimente, cîntecul nou trebuie să producă asupra ascultătorului o puternică impresie. El va obține acest lucru numai în cazul cînd sentimentele și gîndurile vor fi exprimate cît se poate de plastic și concret.

Aceste cerințe ale ideilor estetice determină și construcția artistică, precum și diferite metode de compoziție. Numai așa se poate explica faptul că principala metodă este tendința continuă de a exprima cît se poate de luminos o idee sau alta, un sentiment sau altul.

Unul dintre procedeele specifice de compoziție ale cîntecului nou determinat de conținutul pe care-l exprimă este antiteza. În creația nouă acest procedeu revine ca un leit-motiv, deoarece în marea majoritate cîntecele noi cîntă realitățile contemporane în comparație cu cele vechi. Și în acest procedeu ca și în toate celelalte, care vor fi descrise în articolul de față, creatorul nou popular utilizează nu numai elementele progresiste ale conținutului creației tradiționale, ci și elementele ei artistice, imagini care s-au cimentat de-a lungul timpului și care au căpătat un anumit caracter fix, de exemplu, începutul cu « frunză verde », versul de cinci sau șase silabe etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Frunză de trifoi,
Cîntec de la noi
Place-mi mie mult
Place-mi să-l ascult.

Ștune, ștune tu,
Cum trăim acu
Și cum am scăpat
De crîncen oftat.

Fosta-a noapte grea
Peste țara mea,
Peste satul meu,
Peste neamul meu.

Întuneric mult
În beznă-nvăscut
Și licăr de stea
Nici că se putea,
Că de se ivea
Iată că pornea
Boierul spurcat
Cu suflet uscat
Și mi-o-nvăluia
De mi-o-ntuneca
Licăr să nu arză
Bezna să ne piarză.

Azi avem de toate
Pîine și bucate
Mesele -ncărcate
Inimi luminate,
Mîini descătușate,
Lanuri înfrățite,
Vrerile-mplinite.

Din satele Văleni și Cufoaia, rn. Lăpuș, reg. Baia Mare

Antiteza dintre cele două sisteme sociale reiese din majoritatea cîntecelor noi. Ea se realizează nu numai prin prezentarea generală la început a vechii realități în contrast cu cea nouă ca în exemplul de mai sus, ci și prin procedeul antitezei imediate între versuri:

Ieri sărăcie și amar,
Azi școli noi și dispensar,

Seara nu mai calci în tină,
C-avem becuri cu lumină.

G.A.C. com. Archita, rn. Sighișoara, reg. Stalin

Cîntecele noi conțin de obicei o gradație a imaginii care urmărește, în general, o reliefare a caracterului ei, o concretizare a noțiunii sale abstracte, asupra căreia apoi se fixează întreaga atenție:

Frunză verde de cicoare
Am o țară ca o floare,
Floare mîndră ca un soare
Mi-o iubesc cu înflăcărare.

De cînd s-a dus monarhia
Tot mai mîndră-i Romînia.
Cresc pe lunci mai multe flori
Se-ncing hore-n sărbători.
Și iar verde de secară,
Să trăiască a noastră țară
Republica Populară.
Să trăiască, să-nflorească
Republica romînească.

Din rn. Făgăraș, reg. Stalin

https://biblioteca-digitala.ro

După cum se observă la început este un șir de comparații, care merg în mod crescînd și care redau atmosfera generală a imaginii noi despre țară, ca apoi să apară motivul pentru care această imagine a căpătat un conținut nou:

De cînd s-a dus monarhia
Tot mai mîndră-i Romînia.

Acest epitet « mîndră » nu redă numai frumusețea « fizică », ci și cea « morală ». Este exprimat în conținutul său întregul sentiment de libertate, de descătușare a omului. Sfîrșitul este o izbucnire a puternicei interiorizări a creatorului:

Și iar verde de secară,
Să trăiască a noastră țară
Republica Populară.
Să trăiască, să-nflorească
Republica romînească.

Sentimentul de dragoste al creatorului nou se extinde în alt cîntec asupra întregii lumi, ca apoi să-și limiteze sfera doar la țara sa:

Frunză verde foi de nalbă,
Mult mi-e dragă lumea întreagă,
Dar mai drag mi-i țara mea
Mîndră ca o floricea.

com. Boșorod, rn. Hațeg, reg. Hunedoara.

Țara este comparată în creația nouă cu « o floare », cu o « grădină », în care totul întinerește ca un « mugur verde greu ». În cîntecul ce urmează, imaginea se îngustează nu numai pe plan general de la lumea întreagă la țara sa, dar și chiar în interiorul acestei sfere ultime conținutul se limitează la o regiune oarecare:

Foaie verde de sulfină,
Dobroge, mîndră grădină,
Neaua vremii s-a topit
Și tu ai întinerit
Și-oi întineri mereu
Ca un mugur verde greu.

Dobrogea este în acest cîntec personificată într-o fată frumoasă căreia vremurile haine au făcut să-i ardă fața de lacrimi și să-i « frigă inima pe jar ».

Urmînd una după alta imaginile se concretizează, scoțînd în relief noua situație contemporană.

De o deosebită frumusețe în acest cîntec este imaginea aceasta a personificării Dobrogei copleșită înainte de sărăcie și durere:

Și te-mbrobodeai cu ceață,
Ceața sărăciei, deasă,
Ca și frunza de pe leasă.

https://biblioteca-digitala.ro

În această poezie intervine fără să-i strice cu nimic frumusețea, ci din contra să i-o întărească, influența imaginilor artistice din blestem, imagini care nu fac altceva decît să înfiereze mai mult « răul » zilelor trecute:

Și-a fost vîntul fermecat
Răul tot l-a retezat
Și l-a dus de l-a-ngropat
În cetatea lutului
Din fundul pămîntului;
Acolo să putrezească,
Nimeni să nu mai pălească
Și să nu-i mai necăjească.

Ca un refren revine la sfîrșit imaginea din primele versuri care au ca rol să concretizeze și mai mult noua formă de viață, să o scoată în relief:

Dobroge, mîndră grădină,
Mult mi-ești frumoasă și plină
Și întinerești mereu
Ca un mugur verde greu.

com. V. Roaită, reg. Constanța

Această creștere a imaginii, de cele mai multe ori metaforă, formează diverse alegorii în constituirea cărora se produce faptul esențial al oricărei metafore: « transferul unei expresii în baza unei analogii între două realități, între care spiritul a instituit o comparație » [7].

Procedeul pe care-l folosește creatorul, în cîntecul ce urmează să-l analizăm, este cel obișnuit conceptului tradițional al alegoriei.

Poetul pornește de la o imagine concretă, bine determinată căreia îi atribuie caracteristicile unui conținut mai larg și oarecum mai abstract:

Colea-n vale-n lunculiță
A-nflorit o garofiță,
Garofiță roșioară
Cînd o vezi te bagă-n boală,
Garofița-nbobocită
De toți oamenii iubită,
Iubită și dezmierdată
Că-i frumoasă și bogată,
E garoafa din popor
Bucuria tuturor.
Și această floare dragă
E gospodăria-*ntreagă,*
Ce înflori pentru noi
Punînd capăt la nevoi.

com. Băbeni, rn. Băbeni, reg. Pitești

[7] T. V i a n u: Problemele metaforii și alte studii de stilistică. E.S.P.L.A., 1955, 108.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest crescendo al imaginii creează auditoriului starea de emotivitate artistică care sensibilizează spiritul producîndu-i un efect estetic, deoarece « scopul exprimării poetice este să degajeze sentimente, numai că sentimentele sînt mai vii atunci cînd în loc să se asocieze cu gînduri abstracte ele se leagă de reprezentări concrete » [8].

Un același crescendo al imaginii îl găsim și în alt cîntec în care este exprimată dragostea către partid.

Conținutul emoțional al acestei poezii este redat metaforic. Poetul popular nu spune direct că partidul este conducătorul și organizatorul tuturor realizărilor din țara noastră. Partidul este prezentat aici ca un element de basm, am putea spune, ca un voinic din poveste, care a sfărîmat vechea viață, creînd alta nouă:

Floare albastră din fereastră,
Ce frumoasă-i viața noastră
C-avem trai îmbelșugat
Și de nevoi am scăpat!
Floare albastră din grădină
Se făcu în sat lumină.

Apare acum elementul nou care a înfăptuit toate acestea:

Lumină din vorba lui
Dragului, Partidului.

În conținutul pronumelui « lui » este concretizată puternica personalitate a partidului, precum și tăria lui de neclintit. Sfîrșitul emoționează prin sensibilitatea sentimentului și a dorinței ce nu poate fi îndeplinită:

Floare albastră din colnic,
Ce n-aș da să fiu iar mic
Ca să cresc din grija lui,
Dragului, Partidului.

com. Teiu, rn. Topoloveni, reg. Pitești

Același element caracteristic în concretizarea partidului apare și în alte cîntece pe care le-am putea intitula adevărate imnuri închinate partidului.

Pronumele « lui » capătă prin repetiție o mare putere de concretizare a noțiunii abstracte, care este Partidul, concretizare ce se realizează și cu ajutorul rimei, ce în ultimă instanță este repetarea pronumelui:

Foicică lată,
Lată din zăvoi
Cîte n-am dus noi,
Ocări și nevoi.
Dar cu bucurie
Azi spunem să știe
Celui ce ne scoase
Amarul din casă,

[8] idem, 66.

https://biblioteca-digitala.ro

Că la-ndemnul lui
*Lui, partidu*lui
Și la noi în sat
Voioase și-au dat
Ogoarele mîna.

com. Bîrsa, rn. Gurahonț, reg. Oradea

Procedeul de compoziție în care creșterea imaginii are loc de la general la particular, iar uneori și invers, îl găsim în majoritatea cîntecelor noi. Iată un alt exemplu unde acest crescendo este folosit pentru a reda dragostea creatorului pentru iubita sa, care apare și ea într-un cadru nou — gospodăria colectivă:

Drag mi-i bujoru-nflorit,
Drag mi-i cîmpul însorit,
Drag mi-i bujorul în floare,
Drag îmi e plaiul sub soare,
Dragi îmi sînt mioarele,
Dragi îmi sînt fecioarele,
Dar mai dragă îmi e mie
Mîndra cînd muncește-n vie
Pe deal la gospodărie,
Că muncește și doinește
Zilnic planul depășește.

com. Leordeni, rn. Topoloveni, reg. Pitești

Imaginea pornește în cîntecul de față de la general, creînd astfel atmosfera în care va apare iubita creatorului, scopul principal fiind de a arăta sentimentele eroului liric, iar ultima imagine îndeplinește funcția de a concretiza aceste sentimente.

Analizînd mai adînc forma artistică a cîntecului citat ne putem da seama că ea este specifică creației tradiționale. Repetiția cu scopul întăririi ideii, este caracteristică vechilor cîntece, de la care creatorul nou a luat-o schimbîndu-i doar conținutul. Legătura cîntecului nou cu creația tradițională este foarte strînsă.

Funcțiunea sensibilizatoare a acestui procedeu în care creșterea imaginii are loc de la general la particular, iar uneori și invers, apare pregnant și nu poate fi tăgăduită. Eul nostru este animat prin această gradație de imagini care atrag în sfera lor « obiectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme »[9] ce fac parte din structura lor. Imaginea principală, importantă pentru a putea descoperi gîndurile și sentimentele creatorului, se află de obicei, în lanțul imaginilor din subiect, în ultima verigă, fapt care ajută la fixarea atenției auditoriului.

De fapt întregul conținut al cîntecului nou nu este altceva decît un monolog care dezvăluie sentimentul marei bucurii ce parcurge de la un capăt la celălalt toată creația nouă. Fiecare vers este o izbucnire de entuziasm, de dragoste pentru noua viață, pentru fata iubită care apare și ea într-o nouă viziune:

Fata care-mi place mie
E membră-n gospodărie,

[9] ibidem, 66.

https://biblioteca-digitala.ro

E frumoasă și voinică
Și de lucru nu i-e frică.
Muncește cu spor și bine
De-i place la orișicine.

G.A.C. com. Beia, rn. Rupea, reg. Stalin

După cum se observă accentul în portretul fetei iubite nu cade pe frumusețea ei despre care ne spune doar că:

E frumoasă și voinică

ci pe portretul ei moral. Ea este membră într-o gospodărie colectivă în care datorită muncii sale este iubită de toată lumea. Pe primul plan apare deci calitatea nouă: membră în gospodărie și un alt sentiment față de muncă; din aceste două elemente se reliefează portretul fetei iubite. Aceleași trăsături caracteristice apar și atunci cînd fata vorbește despre iubitul ei. În poezia ce urmează, de altfel ca în multe altele sînt îmbinate cele trei procedee pe care le-am analizat anterior: creșterea imaginilor, monologul și portretul. Fata ne face cunoștință, ca să spunem așa, cu iubitul ei care este tractorist, dar nu un tractorist oarecare, ci un tractorist fruntaș. Subiectul este simplu: fata îi duce de mîncare ca răsplată a muncii sale. Este interesant însă faptul cum răsplata fetei crește odată cu rezultatul muncii băiatului:

Ocolii grădina toată
Ca să prind o găinușe,
Să i-o frig în frigărușe
Să i-o duc la prînzul mare,
C-a arat patru *hectare.*
Foaie verde de bujor,
Am copt pîine în cuptor
Am copt pîine, pîine mare
C-a arat șase *hectare,*
Rumenită-n foi de nuc
Lui bădița să i-o duc,
Că din zare pînă-n zare
A arat zece *hectare.*

«Ia mai zi din frunză» culegere alcătuită de prof. L. Paceag. Editura de Stat Didactică și Pedagogică 1958 p. 12

Această gradație ne prezintă fără ajutorul altui element, portretul moral al băiatului.

Cîntecul nou se bazează de multe ori pe principiul apostrofei cu ajutorul căreia se ajunge la un grad înalt de sentiment emoțional, iar în al doilea rînd la o concretizare mai artistică.

Apostrofele sînt făcute uneori naturii, cîmpului, rîului, codrului etc. Imaginile cărora se adresează de obicei eroul principal n-au legătură directă cu conținutul cîntecului sau în cel mai bun caz ele sînt simbolice, pregătind pe ascultători pentru cele ce urmează:

https://biblioteca-digitala.ro

În majoritatea cazurilor însă aceste imagini sînt ajutătoare, slujind ca mijloc pentru redarea sentimentelor:

Codrule, cu frunza lată,
Chinuiți am fost odată,
Că munceam pe la bogați
Goi goluți și nemîncați.
Cît au plîns ăști ochi bătrîni
Se umpleau șase fîntîni.
. . . . . .
Codrule, cu frunză mică,
Astăzi lacrimi nu mai pică
Și muncesc cu satu întreg
Și pentru mine culeg.

rn. Feteşti, reg. Constanța

sau:

Oltule, Olțule,
Du la vale dragule
Tot șoptind din undă-n undă
Lumea toată să audă,
Vestea că la noi în sat
Avem trai îmbelșugat.

com. Izvoare, rn. Slatina, reg. Pitești

Un loc aparte în creația nouă îl ocupă strigăturile. Genul este desigur vechi, dar conținutul a căpătat un caracter cu totul nou. Ele au legătură foarte strînsă cu lozinca, datorită tocmai acestui conținut pe care îl exprimă: îndemn, îndrumare, chemare la muncă etc.

În strigături putem distinge mult mai bine realismul imaginilor, precum și caracterul lor combativ:

Pe la 23 August,
Cînd e mărul bun la gust,
În ajutor au venit
Frații de la răsărit
Și pe nemți ni i-au zgornit

rn. Topoloveni, reg. Pitești

Legătura cu lozinca reiese clar din următoarele exemple:

Foaie verde ș-o lalea,
Trăiască Republica
Și pace s-avem în ea.

sau:

Foaie verde ș-o lalea,
Trăiască Republica

https://biblioteca-digitala.ro

Satele să-nflorească
Și orașele să crească,
Dușmanii ca să plesnească.
Să strigăm în gura mare
Sus cu clasa muncitoare.

Culegerea: «*Din folclorul nostru*» *E.S.P.L.A., 1953 p. 326—327*

Se pare însă că aceste caracteristici aparținînd lozincii încep să dispară încetul cu încetul. Strigăturile mai recente păstrează în mare parte aceeași ordonare a imaginilor care duce la concretizarea acțiunii:

Foaie verde matostat,
Drag îmi e la mine-n sat,
Căci e holda mai frumoasă
Și mîndra mai drăgăstoasă.
Holda-i mănoasă... se știe,
C-așa-i în gospodărie
Mîndra este drăgăstoasă
Că și viața-i mai frumoasă.

com. Băișoara, rn. R. Vîlcea, Reg. Pitești

Gradația duce uneori la hiperbolă, care face să reiasă și mai mult sentimentul de bucurie și optimism caracteristic creației noi:

Sus piciorul pîn-la brîu
Ca la secerat de grîu
Sus piciorul pînă-n pod
C-a dat colectiva rod.

com. Băișoara, rn. R. Vîlcea, reg. Pitești

În altă strigătură comparația colectivei se face pe plan astral. Termenul de comparat — astrele — rămîne însă mai prejos decît realitatea vie. Este evident aici sentimentul legăturii omului cu viața, cu lucrurile de amănunt, care formează totdeauna conținutul marilor acțiuni:

Nu-i nici luna mai frumoasă
Ca gospodăria noastră;
Luna-i plină doar la lună,
Colectiva întotdeauna.
Nu-i frumos nici soarele
Cum ne sînt ogoarele;
Că el seara asfințește
Grîul pe ogoare crește.

com. Priboieni, rn. Topoloveni, reg. Pitești

Toate acestea: colectiva, ogoarele, grîul, formează în general tabloul de viață al creatorului nou popular. În creația nouă datorită tendinței continue de ridicare a nivelului cultural apare în mod firesc influența literaturii culte, precum și fenomene de prelucrare aproape conștientă a elementelor tradiționale. S-ar

https://biblioteca-digitala.ro

putea ca acestea să constituie primele forme de felul cum se va dezvolta folclorul în viitor. Fenomenul este cît se poate de interesant și merită un studiu aparte. În acest articol îl semnalăm doar:

Frunzulița bobului,
Din marginea satului
Spre geana apusului,
Se-ntindea odinioară
Moșia boierului,
Crudului, hapsînului.
Multe vieți a sugrumat
Acest pămînt blestemat.

Frunzulița rugului,
Din marginea satului
Spre zarea apusului,
Sub strălucitorul soare
Se-ntind azi mîndre ogoare.

Frunzulița plopului,
Din marginea satului
Spre geana apusului,
Cît cu ochii poți cuprinde
Colectiva se întinde,
Colectiva satului
Mîndria săracului.

com. Dioști, rn. Caracal, reg. Craiova

Din cele prezentate s-au putut reliefa cîteva probleme de compoziție și realizare artistică ale cîntecului nou, legătura lor cu conținutul de idei care le-a determinat. Desigur după cum a fost anunțat la început, problema cîntecului nou nu poate fi epuizată, acest articol fiind doar o punere de probleme.

Dar chiar și această privire sumară asupra creației noi ne convinge de faptul că forma ei de compoziție este originală și specifică genului, este forma de reflectare a realității în artă, care își exercită misiunea de mobilizator, de militant, caracteristică suprastructurii din care face parte.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ В НОВОЙ ПОЭЗИИ

Одна из центральных задач нашей современной фольклористики заключается в обследовании и изучении нового творчества, имеющего огромное значение как с точки зрения его идейного содержания, так и эволюции народной художественной концепции, в соответствии с обусловившим ее социально-политическим и экономическим положением.

Перемена прежнего строя нашей страны, явившаяся результатом исторического акта от 23 августа 1944 года, открыла новую эру в политической, экономической и культурной жизни нашей родины. Эта перемена сказалась и на сознательности людей, приобретших новый кругозор и новое мировоззрение, в которых не осталось ничего общего с прежними.

Творчество после 23 августа 1944 года означило с идеологической точки зрения новый качественный этап, который широко использует богатое поэтическое наследие,

https://biblioteca-digitala.ro

созданное вековой творческой деятельностью народных масс. Новое творчество в нашей стране взяло из традиционного творчества те прогрессивные элементы, которые служат нынешнему социальному укладу: ненависть к эксплуататорам и желание бороться против них, свободолюбие, стремление к лучшей доле и, наконец, глубокий патриотизм, которым пронизано все наше народное творчество.

Новое творчество — это творчество народа-победителя, сбросившего оковы рабства прежних режимов, активного строителя социализма, это активный фактор в мобилизации масс против врагов государства и народно-демократического строя.

Основными темами нового творчества служат ненависть к эксплуататорам, воспевание Республики и партии, любовь к родине, а также и новый социалистический элемент, зародившийся в нашем селе — коллективное хозяйство и т.д.

По своему характеру новое творчество являет разнообразие форм художественного воплощения и композиции, которые рассматриваются в настоящей статье. Важнейшими из этих форм являются: антитеза, как общее явление, присущее почти всем новым песням, градация образа от общего к частному, аллегория, метафора, монолог, портрет и т.д. Не лишены интереса выкрики, которые по выражаемому ими содержанию приближаются по смыслу к лозунгу. Следует отметить также проникновение в новое творчество слов, выражающих новые понятия, связанные с современной действительностью, влияние литературы и тесную связь во всем этом с традиционным творчеством.

SOME PROBLEMS OF ARTISTIC REALISATION AND COMPOSITION IN MODERN POETRY

One of the chief problems of Roumanian contemporary folklore is the collection and survey of the new poetic compositions, a study equally significant for its ideological content as for the evolution of the conception of folk-art as an expression of the underlying social, political and economic realities.

The transformation of the old regime in our country following the historical act of the 23rd of August 1944 (the date of the liberation of Roumania from the fascist rule) has initiated a new era in the political, economic and cultural life of our country. These changes have likewise had their echo in the conscience of the people who have gained a new outlook on life as well as a new conception of the world, fundamentally different from that held in the past.

Though Roumanian folklore after August 23rd 1944, has ideologically entered upon a new qualitative stage in its evolution, it has however never failed to avail itself fully of the rich poetic heritage amassed during the century-old creative activity of the people.

The new folk creations in our country have selected from the traditional lore those progressive elements that serve the cause of the present social regime: hatred against and eagerness to fight exploitation, the love for freedom, aspiration for a better life, a vigorous patriotism that pervades the entire folklore of the country.

Modern folklore is the creation of victorious people, who have broken loose from the bondage in which they had been kept by the old regimes, a people actively engaged in the construction of socialism and in rallying the masses to fight the enemies of the State and of the people's democratic regime.

The major themes in present day folklore are: hatred against exploiters, praise of the Republic and the Workers' Party, love for their country and last but not least praise of the new socialist institutions (collective farms, etc.) that have come into existence in the Roumanian rural communities.

Modern folklore in its new features, analysed by the author of the article, exhibits various novel forms of artistic realisation and composition such as: the antithesis as a general phenomenon present in practically every new song, the gradual passage of the images from their general to their specific significance, alegory, metaphor, monologue, portrait, etc. The dance-cries which in their new form are closely bound to political slogans, the penetration into modern folklore of words denoting new notions associated with contemporary realities and the growing influence of cultured art literature upon folklore, are some of the outstanding characteristics of modern folkculture.

No matter what new trends are manifest in modern creation, the organic bond with folk tradition remains a basic principle of Roumanian folklore.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎTEVA DIN PROBLEMELE ORCHESTRELOR POPULARE

EUGENIA CERNEA

Sala Ateneului R.P.R. găzduiește adesea orchestra de muzică populară « Barbu Lăutaru » cu publicul ei auditor numeros și pasionat.

Creația populară interpretată pe scena Ateneului de unii dintre cei mai valoroși exponenți ai folclorului nostru muzical, precum și prezența unui public aparținînd în mare parte mediului muncitoresc sînt și ele fenomene care ne vorbesc despre marile prefaceri în viața culturală a țării noastre.

Orchestra « Barbu Lăutaru » este însă numai una din cele peste 20 de orchestre populare din țară, care în genere au luat ființă în anii democrației populare, pe lîngă sindicatele de instrumentiști ale sfaturilor populare și ale unor cămine culturale.

Importanța deosebită pe care regimul nostru o acordă folclorului se dovedește odată mai mult întemeiată prin afluența la concertele de muzică populară a publicului și prin căldura cu care el răsplătește pe interpreți. Acest public nou, căruia altădată îi erau închise porțile către cultură și către artă, constituie auditoriul permanent al concertelor date de orchestrele populare din toată țara.

Activitatea orchestrelor populare, care deservesc numeroase centre mari și mici, neprecupețindu-și eforturile, lucrînd adesea voluntar, este demnă de laudă.

Nu trebuie să uităm însă că orchestrele populare, constituite pe baza vechilor tarafuri, sînt instituții artistice noi și că au încă nevoie de o îndrumare atentă. Încă în perioada de formare a lor ele trebuie să formeze și publicul, nou și el. Reprezentînd din punct de vedere folcloric regiunea din care face parte, fiecare orchestră trebuie să-și alcătuiască repertoriul din acele piese care au o valoare artistică și ideologică reală, învățînd totodată prin aceasta și publicul auditor să aprecieze valorile reale. Pe de altă parte, să nu uităm faptul că acest public, deși din unele puncte de vedere trebuie încă educat, este în genere un public cunoscător de folclor, făcînd parte el însuși din pătura creatoare și purtătoare de folclor și de aceea pretențios. El vrea să-și audă cîntecele satului natal și ale orașului în care muncește, să vadă reflectîndu-se în arta populară viața nouă pe care o construiește și o trăiește, exprimată într-un limbaj popular și la un înalt nivel artistic.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceste cerințe sînt totodată și sarcini ce stau în fața orchestrelor populare. În îndeplinirea lor s-au obținut unele succese. Acestea privesc în special valorificarea folclorului sătesc. În această privință componența orchestrei joacă un rol primordial. Cînd orchestra este alcătuită în majoritate din instrumentiști care și-au practicat profesia în regiunea respectivă, atunci în mod firesc repertoriul orchestrei reprezintă repertoriul regiunii.

O componență bună are orchestra populară « Gorjul » din Tg. Jiu. Tot din instrumentiști de țară, de la Vad (sat de lăutari) este alcătuită și orchestra « Cernegura » din Piatra Neamț.

Acest fapt determină și un repertoriu corespunzător, reprezentativ pentru regiunile respective, repertoriu ce conține piese de o reală valoare artistică.

Nu același lucru se poate spune despre orchestra populară din Iași. Majoritatea instrumentiștilor din această orchestră a cîntat la localurile din oraș. Ei posedă o tehnică instrumentală bună, dar muzica populară țărănească o cunosc de la alți lăutari tot din oraș.

Trecînd prin mîna cîtorva generații de muzicanți de local, care au fost nevoiți să-și adapteze stilul și repertoriul gusturilor burgheziei orășenești, melodiile țărănești și-au pierdut într-o oarecare măsură specificul.

Asupra căror elemente a acționat această adaptare?

În primul rînd asupra melodiilor din regiunile cu stil ornamentat care au fost despuiate de înfloriturile cu care au venit. În armonizare s-au introdus elemente de muzică ușoară. S-a schimbat factura acompaniamentului prin adaptarea formulelor tipice dansurilor orășenești, pentru a nu mai vorbi de faptul că repertoriul de muzică populară, de local, s-a mărginit la un număr infim de melodii populare care a ajuns să se banalizeze.

În felul acesta, unele orchestre populare în loc să prezinte folclorul sătesc în forma lui vie, în care circulă la țară, îl prezintă în acea formă modificată, în care a fost transformat în localurile orășenești.

În asemenea cazuri se face simțită necesitatea îndrumării orchestrelor de către oameni de specialitate, cunoscători de folclor.

Un exemplu pozitiv în această direcție, îl constituie orchestra populară a Filarmonicii de Stat din Arad. Pe lîngă orchestră lucrează folcloristul Ion Florea. El îndrumează orchestra în sensul cultivării folclorului autentic.

Astfel de pildă, în urma culegerilor sale făcute în comunele din regiunea Aradului, Ion Florea a constatat, printre altele, că acompaniamentul jocurilor se face de către instrumentele de coarde, accentuînd în mod egal optimile, cîte două pe același arcuș, acompaniament numit în terminologia populară « bătut » și nu în contratimp cum acompaniază de obicei jocurile, muzicanții din oraș, după modelul dansurilor apusene.

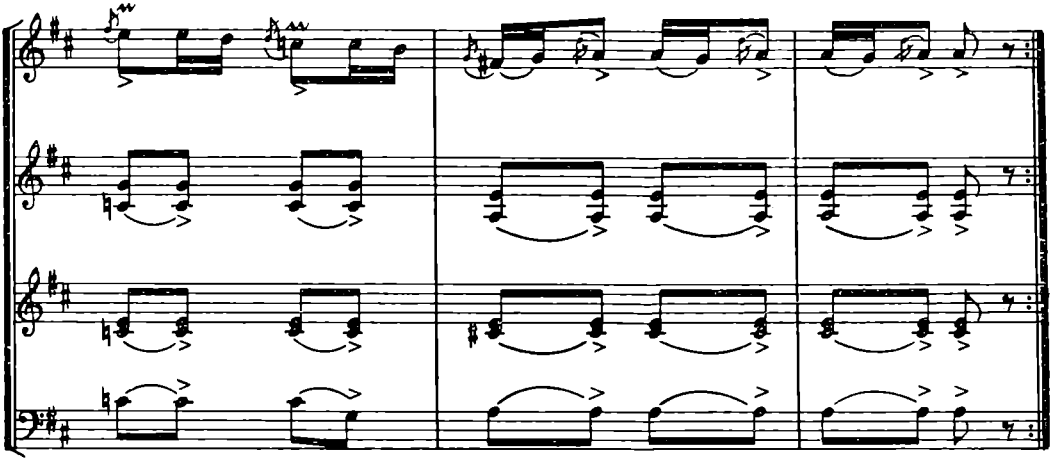
Această observație a găsit răsunet în orchestră, întrucît mulți dintre lăutarii din oraș și-au practicat inițial profesia la țară, așa încît cunosc și repertoriul și stilul sătesc. Iosif Lăcătuș (viorist în orchestra populară din Arad în 1945), a cîntat în tinerețea sa ca primaș în diferite formații lăutărești prin comunele din jurul localității Beliu, rn. Ineu. Tot atunci a învățat și melodia « De joc » pe care o dăm mai jos. Acompaniamentul a fost făcut în orchestră sub îndrumarea sa [1].

[1] Informațiile le deținem dintr-o scrisoare a folcloristului Ion Florea.

https://biblioteca-digitala.ro

DE JOC

https://biblioteca-digitala.ro



Obținînd succese serioase pe acest plan, orchestra populară a Filarmonicii de Stat din Arad se bucură acum de o reală apreciere, impresionînd prin prospețimea și originalitatea repertoriului.

Încercări lăudabile de a reînnoi repertoriul prin culegeri de folclor au făcut și orchestrele populare ale Filarmonicilor din Bacău, Cluj ș.a.

Ceea ce lasă însă cel mai mult de dorit, sînt repertoriile vocale.

Foarte multe din orchestrele populare din țară, nu au cîntăreți populari proprii și folosesc în majoritatea cazurilor cîntăreți amatori din localitate. Aceștia, de cele mai multe ori nu posedă un repertoriu propriu local, ci învață cîntecele transmise de posturile de radiodifuziune.

Pe de altă parte, la multe din orchestrele populare și — cu regret trebuie să o spunem — chiar la orchestra « Barbu Lăutaru » se vădește o lipsă de atenție în ceea ce privește tematica textelor de cîntece.

Astfel, audiind concertele din 8 și 22 februarie a.c. ne-am putut da seama că repertoriul de cîntece vocale este unilateral ca tematică.

Includerea unor piese neadecvate, în repertoriile multora dintre cîntăreții noștri populari de frunte, este justificată adesea de către aceștia prin afirmația că ei au cules aceste cîntece « din popor », așa dar, « ele sînt populare ».

Dar oare putem socoti popular absolut tot ce circulă în popor sau este creat în stilul cîntecelor populare?

În societatea împărțită pe clase, în care a fost creată majoritatea folclorului pe care-l cunoaștem noi astăzi « poporul nu era omogen » [2] și de aceea « nici creația lui nu poate fi omogenă și egală ca valoare » [3].

« Arta maselor populare într-o societate împărțită pe clase este prin natura sa o artă de clasă, nu numai în sensul că se opune ideologiei clasei dominante, dar și prin faptul că ea însăși este complexă prin conținutul său de clasă și în

[2] E. G u s e v: Problemî estetiki i folklor. (Probleme de estetică și folclor) *Russkaia literatura*, 4 (1958), 49.

[3] *Idem*

https://biblioteca-digitala.ro

anumite condiții trebuie să oglindească contradicțiile de clasă din sînul poporului »[4].

Este bine să amintim că așa cum semnalează și folcloristica sovietică prin noțiunea de « popor » se înțelege « masa celor ce muncesc », iar « caracter popular » putem considera că are numai acel folclor care « exprimă interesele esențiale progresiste ale maselor populare în epoca respectivă » și « oglindește concepția despre lume a părții celei mai înaintate a lor »[5].

« De aceea nu toate creațiile orale pot fi considerate ca fiind populare; în masele populare au pătruns și creații străine de interesele reale ale poporului reprezentînd un mijloc de propagandă a claselor dominante »[6]. Așa sînt spre exemplu creațiile religioase, șovine, de periferie, venind din partea claselor dominante sau făcute sub influența ideologiei acesteia.

În afară de asta, în alegerea repertoriului vocal, uneori cei ce sînt chemați să imprime orientarea tematicii resping unele dintre cele mai valoroase cîntece din repertoriul popular vechi, dacă acestea sînt, așa cum se spune în popor, « de jale ».

Dar repertoriul clasic al cîntecului țărănesc a fost creat în perioada în care țărănimea muncitoare gemea sub opresiunea claselor dominante. Doinele și cîntecele acestei perioade reflectă într-o formă directă sau indirectă, concretă sau de generalizare poetică, viața grea, istovitoare, nenumăratele suferințe la care erau supuse masele populare în acele regimuri, protestul lor, mai mult sau mai puțin direct.

De obicei, se categorisesc drept « cîntece sociale » numai acele cîntece în care se vorbește concret despre nedreptatea socială. Spre exemplu:

Foaie verde de cicoare,
Amărît mai sînt eu, Doamne,
Că n-am pîine, că n-am sare,
Copilașii-mi mor de foame;
Casa mi-e dărăpănată,
Și nevasata dezbrăcată.
Toată vara eu muncesc
Pe ogorul ciocoiesc
Și nimic nu folosesc.
Ce folos de munca mea,
Intră-n punga altuia!
La boier, la cămătari
La hoții de cîrciumari[7].

Dar în mare parte din cîntecele populare predomină generalizarea poetică a imaginilor. Aceeași realitate a vieții, exprimată însă cu alte mijloace de creație artistică, este realizată « prin opunerea binelui cu răul, prin hiperbolizarea sentimentelor »[8] etc.

În textul cîntecului « Mîndră floare-i norocu », răspîndită în diferite variante în toată țara, nu este vorba de vreo concepție fatalistă, așa cum s-a interpretat de multe ori dogmatic, ci de o reflectare a realității sociale a regimurilor de exploatare, în care « omul bun » muncește și are parte numai de necazuri, iar « omul rău » care exploatează fără milă are parte de bucuriile vieții.

[4] *Ibidem*, 47.
[5] *Ibidem*, 49.
[6] A. A. Kaiev: Ruskaia literatura (Literatura rusă) Ucipedgiz, Moscova, 1958.
[7] Doine, cîntece, strigături. Biblioteca pentru toți, E.S.P.L.A., 1955.
[8] V. Gusev: Problemî estetiki i folklora. *Russkaia literatura*, 4 (1958) 56.

https://biblioteca-digitala.ro

Mgt. 1462 -II-b
Culeg.: *Eug. Cernea*

Com. Pojorîta, rn. Cîmpulung, reg. Suceava
Inf. *Zahara Balan.*

Frumoasă floare-i norocu
Dar nu-l are tot omu,
Căci nu crește lîngă cale,
Se alege cine-l are
Și nu crește lîngă drum
Să-l culeagă omu bun
Și crește lîngă pîrău
Și-l culege omu rău.

Dar poporul nu se prosternează în fața acestei orînduiri, ci avînd o imagine destul de concretă despre autorii ei, îi tratează ca atare:

Com. Fundul Moldovei, Rn. Cîmpulung, Reg. Suceava 1957
Mgt. 1195 h
Inf. *Rafira Macovei*
Culeg. *Eug. Cernea.*

Foai verdi lemn di socu,
Cine-a împărțît norocu,
Pi-acela să-l ardă focu;
Că la toț' li-o dat cu caru,
Numai mie cu paharu;
Nici acela n-o fos' plin,
Jumătate-a fos' venin.
etc.

În cîntecul « Scîrbit [9] e omul cu gloată [10] » se reflectă oprimarea femeii-mame, care își exprimă amărăciunea că nu poate să-și scape copiii de sub tirania orînduirii sociale din acea vreme.

Mgt. 1207 c
Culeg.: *Eug. Cernea.*

Com. Fundul Moldovei rn. Cîmpulung Reg. Suceava
Inf. *Alexandra Flocea*

Foaie verde, foaie lată,
Scîrbit e omu cu gloată;
Pînă-i gloata mititea
Ii scîrbă și nice prea,
Dar cîn' gloata-a crescut mare,
Scîrba capăt nu mai are;
De-i fecior îl cătunește,
De-i fată să văduvește,
Scîrba nu să mai gătește.

Situația femeii de la țară în societate și în familie era o situație de inferioritate, la care era supusă de vechile tradiții feudale, înăsprite de exploatarea burgheză.

Relațiile economice specifice ale regimului burghez nu se opreau în pragul familiei, ci înlăuntrul ei determinau relații economice între soți, între părinți și copii; bărbatul își exploata femeia, părinții își exploatau copiii, tinerii deseori erau siliți să renunțe la dragoste pentru a se căsători din interes.

« Burghezia a smuls vălul de sentimentalism ce acoperea relațiile familiale și le-a redus la o simplă relație bănească ». [11]

Toate acestea exprimate în imagini concrete sau generalizate se reflectă în multe din cîntecele vechi, clasice, țărănești pe nedrept ocolite în programele de muzică populară. Forma lor poetică nu trebuie să ne facă să nu înțelegem conținutul lor real de idei, neînțelegere care să ducă la eliminarea lor din repertoriile concertelor de muzică populară. Ele pot fi anunțate în programe, drept

[9] Amărît
[10] Copii
[11] Marx—Engels: Manifestul partidului comunist. Ed. P.M.R., 1950, 23.

https://biblioteca-digitala.ro

« cîntece vechi », se poate comenta conținutul lor în acest sens ușurîndu-se în felul acesta înțelegerea perioadei la care ele se referă.

În contrast cu acestea cîntecele noi exprimă bucuria față de viața nouă.

În gospodăriile agricole, colective și de stat, în SMT-uri apar creații noi care reflectă atitudinea oamenilor față de prefacerile ce au avut și au loc în acest sector.

Unele cîntece descriu contrastul dintre viața grea din trecut și cea înfloritoare de astăzi.

Codrule cu frunză lată
Chinuit am fost odată
Că munceam pe la bogați
Goi goluți și nemîncați

iar mai departe:

Codrule cu frunză mică
Astăzi lacrimi nu mai pică
Și muncesc cu satu-ntreg
Și pentru mine culeg;
Muncesc cu satu-mpreună
Și trăiesc cu voie bună [12].

Pline de optimism sînt cîntecele care redau în imagini poetice unirea pămînturilor.

Azi trăim ca niciodată
Viață nouă, luminată,
C-am unit ogoarele
Ca apa izvoarele ; [13].

etc.

În imagini concrete, veridice cîntecele reflectă atitudinea înaintată a colectiviștilor, care sînt conștienți de factorii determinanți ai progresului social de care se bucură azi întreaga țară.

Foaie verde ca molidul
De cînd a venit partidul,
Nu mai robesc la ciocoi
Și pe vînturi și pe ploi...
Pită albă am în casă
Bucate bune pe masă,
Și o casă arătoasă,
Am și eu, au și vecinii
De cînd măturarăm spinii.
Foaie verde bob de rouă
Crește-n sat o viață nouă
Cresc și oameni noi în sat
Și au traiu-ndestulat [14].

★

Greutățile pe care le întîmpină orchestrele populare nu se mărginesc numai la alegerea repertoriului, ci se extind în mare parte și asupra prelucrării sau aranjării pieselor folclorice.

Trecerea de la taraf la orchestră populară pune probleme multiple și în parte destul de spinoase, dar nu de nerezolvat.

Observăm adesea, că dintre piesele cele mai reușite în interpretarea orchestrelor populare se numără de foarte multe ori acelea, care sînt prezentate într-o formă cît mai apropiată de cea autentică, în care ele se execută în taraf, uneori cu cîte un instrument solistic, acompaniat de o formație orchestrală redusă.

---

[12] Inf. Pușcașu Niță, V. Roaită, Fetești, Constanța.

[13] Inf. Maria Gheorghe Luca, culeg.: Romița Predescu comuna Colonești, regiunea Bacău.

[14] Idem

https://biblioteca-digitala.ro

Nu rareori se întîmplă ca muzicanții să fie decepționați cînd se fac asemenea observații, deoarece în aceste piese ei consideră că nu au adus nimic nou, ci le-au executat așa cum le-au cunoscut din vechea practică de taraf. Ei văd în aceasta deprecierea aportului lor creator în prelucrările de orchestră, deprecierea utilizării formației orchestrale în întregul ei ansamblu. Și atunci se întreabă, pe drept cuvînt, care este saltul calitativ pe care sînt chemați să-l facă odată cu trecerea de la taraf la orchestră, dacă adesea aprecierile folcloriștilor îi îndreaptă către întoarcere la taraf?

Este oare vreo contradicție între îndrumările ce se dau orchestrelor și dezvoltarea lor firească? După părerea noastră, nu. Într-adevăr, interpretînd piesele în acea formă în care ele se execută de către taraf, instrumentiștii populari se bazează pe o experiență acumulată într-o lungă perioadă de timp, pe acea veche tradiție, îndelung perfecționată de către un lung șir de generații de lăutari, merg deci pe un drum bătut.

Piesele astfel cizelate adesea interpretate cu o rară măestrie de către instrumentiștii orchestrelor populare, interpretare care conține multe elemente de creație personală, ne sînt prezentate într-o desăvîrșită formă artistică.

De sigur, însă, că trecerea de la taraf la orchestra populară atrage după sine o orientare către prelucrări mai variate și mai evoluate, către forme muzicale mai mari.

Aceasta este o evoluție firească, ce decurge din funcția nouă a formației instrumentale populare, funcția de concert.

Dacă ne gîndim la faptul că într-un interval de cca. 100 ani, formațiile instrumentale de muzică populară romînească au trecut treptat de la o execuție în unison a melodiilor la o execuție armonică și polifonică așa cum o putem auzi astăzi, ne putem da seama că încă mai mult în perioada actuală, cînd condițiile create de regimul nostru permit o dezvoltare vertiginoasă a artei populare, este firesc ca muzica populară instrumentală să-și caute noi drumuri de dezvoltare și să treacă prin transformări evidente.

Aceste căutări se manifestă prin încercări mai mult sau mai puțin reușite. În majoritatea lor, ele merg pe linia asimilării unor principii de armonie, polifonie, orchestrație și formă muzicală, precum și a unor elemente de melodică, din muzica cu care vin în contact.

În cele ce urmează, pe baza analizei cîtorva partituri [15], vom încerca să arătăm ce anume și de unde este bine sau nu să se asimileze.

Să luăm spre exemplu « Breaza » în prelucrarea maestrului Nicu Stănescu, una dintre piesele valoroase din repertoriul orchestrei « Barbu Lăutaru ».

Melodiile pregnante, cu o ritmică variată, ce se succed înlănțuindu-se organic și în același timp cu tonalități contrastante (fa major, do major, do minor, la minor), dau piesei o deosebită vioiciune. Cele patru perioade melodice (ABCD- a cîte opt măsuri fiecare) se repetă de patru ori în aceeași succesiune cu mici variații în special de ordin orchestral. Variația orchestrală discretă, exprimată atît prin trecerea melodiei de la un instrument la altul cît și prin înlocuirea acompaniamentului acordic în arco, prin acorduri figurate în pizzicatto situează piesa la un nivel de prelucrare relativ superior. Spre deosebire însă de piesa pentru

[15] În analiza partiturilor, sîntem limitați de numărul foarte redus de lucrări ale orchestrelor populare notate în partitură.

https://biblioteca-digitala.ro

formație redusă, de coarde, « De joc », în execuția orchestrei populare din Arad, unde acordurile în poziție strînsă sînt susținute de viorile contra I și II, melodiile reliefîndu-se într-un registru mai înalt, iar basul detașîndu-se de asemenea într-un registru mai grav, în « Breaza » utilizîndu-se o formație instrumentală mai mare, claritatea orchestrală este mai greu de dobîndit. Luăm de pildă fragmentul următor:

https://biblioteca-digitala.ro

Acest fragment, așa cum este scris, nu poate suna suficient de clar, decît cel mult printr-o dozare inegală de nuanțe, prin care unele instrumente să poată fi scoase mai în relief decît altele. Dar întrucît o asemenea operație de echilibrare artificială a sonorității orchestrale este de multe ori dificilă, ni se întîmplă adesea să auzim la orchestrele noastre populare multe pasagii neclare. Deseori asemenea deficiențe se pun numai pe seama lipsei de repetiții. Ce se întîmplă însă în realitate?

Melodia, acordurile și basul nu sînt suficient detașate între ele. În unele locuri ele se suprapun parțial, știrbind astfel echilibrul sonor general.

Astfel, în tactele trei și patru, melodia este încredințată viorii I, dublată în unison de flaut și la octava inferioară de clarinetul I. Melodia este însoțită de vioara obligată, iar aceasta este dublată la octava inferioară de clarinetul II.

După cum se știe, dublările se fac fie pentru a sublinia un fragment muzical, fie pentru a echilibra sonoritatea lui în economia orchestrală generală. În cazul de față, dublarea melodiei era necesară cu atît mai mult, cu cît acordul de septimă de dominantă rezolvată în cel de tonică, dat într-o poziție strînsă pe întinderea unor duodecime, dublat și triplat pe alocuri, deci într-o sonoritate masivă, a fost încredințat unei grupe puternice de instrumente (țambal, acordeon, cobză, vioară II și violă).

Dar dublarea melodiei făcută la octava inferioară, ca și a vocii obligate de către clarinete nu-și mai atinge scopul, întrucît ea calcă aproape în întregime peste treptele acordurilor susținute de acordeon, țambal și cobză, amestecîndu-se melodia cu treptele acordului.

Pe de altă parte dublarea basului se face de obicei pentru a-i întări acestuia funcția. În cazul de față însă dublarea basului de către violoncel este făcută cu o octavă mai sus decît ar fi normal, trecînd deasupra vocilor din acord executate de violă și vioara a II-a, pierzîndu-și astfel funcția de bas.

S-ar mai putea adăuga la aceasta și observația că, de vreme ce armonizarea este făcută în genere pe baza treptelor funcționale, utilizîndu-se acordurile complete în înlănțuirea lor foarte frecventă în muzica cultă, n-ar fi rău dacă s-ar ține seama și de experiența acumulată de muzica cultă în ceea ce privește *bunul mers al vocilor*, ceea ce ar favoriza o sonoritate mai clară a armoniei în orchestră.

Desigur, noi nu sfătuim ca în armonizarea populară să se meargă pe linia unei armonizări făcute pe baza treptelor funcționale decît acolo unde ca și în cazul de față tradiția tarafurilor a mers pe o asemenea linie. Acolo însă unde tarafurile regionale au o altă tradiție de armonizare reieșită din specificul melodiei regionale, cum sînt de pildă cele ardelene sau bănățene, bineînțeles, este necesar să se păstreze specificul acelei armonizări.

La un nivel tehnic superior, deși nu deplin realizat, se află jocul « De la Coșereni » de Nicu Stănescu[16].

Atît caracterul întrucîtva oriental al unora dintre melodii cît și acompaniamentul ritmico-melodic ostinat amintesc de jocul macedonean « Gaida » de G. Marcu.

[16] De fapt, după cum ne-a informat și autorul, justa denumire a jocului ar trebui să fie « Ca la Coșereni », deoarece numai ritmul jocului poate fi atribuit pe drept cuvînt Coșerenilor, melodiile aparținînd autorului.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu ne vom ocupa aici de analiza melodiilor, întrucît problema pe care o urmărim în articolul de față este aceea a prelucrării melodiilor populare și nu a compoziției propriu-zise.

Prelucrarea melodiilor este în esență polifonică. Vom urmări deci realizarea acestei polifonii.

Piesa începe cu un unison în registrul grav al tuturor instrumentelor de coarde plus acordeon. În acest unison este dat motivul ritmico-melodic:

care se repetă în cadrul a opt măsuri, după care se păstrează ca acompaniament ostinat deasupra lui desfășurîndu-se melodiile următoare:

În continuarea melodiei a doua (ex. 5), care de fapt este o variație figurativă a acompaniamentului ostinat, i se adaugă contramelodia pe care o dăm mai jos :

În final se suprapun contrapunctic toate aceste patru voci; cele două melodii (ex. 4 și 5), contramelodia (ex. 6) și acompaniamentul ritmico-melodic ostinat (ex. nr. 3).

https://biblioteca-digitala.ro

Le dăm într-o reducție de pian pentru a fi mai ușor de urmărit.

Cînd într-o lucrare polifonică autorul intenționează să facă să se întîlnească la un moment dat într-o îmbinare contrapunctică un număr de teme care mai înainte s-au desfășurat în îmbinări parțiale, el își începe de obicei lucrul său de laborator prin verificarea sonorității simultane a tuturor acestor teme. Fiecare temă în parte, se verifică în dependență de toate celelalte.

Îmbinarea polifonică pe care am exemplificat-o mai sus, nu vădește o verificare atentă din acest punct de vedere.

Astfel, chiar făcînd abstracție de octavele paralele care reies din faptul că melodia a doua (de la ex. nr. 5) păstrează în întregime schema melodică a motivului de acompaniament ostinat, fiind un fel de variantă a acestuia, remarcăm totuși o serie de sonorități confuze, care se datoresc unei neîngrijite conduceri a vocilor. Aproape în fiecare din cele opt tacte întîlnim rezolvări de intervale care sună nemuzical; în tactul doi se succed două septime paralele care se rezolvă în octavă; în tactul trei o terță se rezolvă în primă, iar aceasta este urmată de două secunde consecutive; în tactul patru două prime paralele se rezolvă într-o secundă, care la rîndul ei în tactul cinci se rezolvă din nou în primă; (tactele 5, 6 și 7 repetă în parte tactele 1, 2 și 3) în tactul 8 o secundă se rezolvă în primă, aceasta se rezolvă într-altă secundă, după care urmează o primă.

Toate acestea dovedesc necesitatea îmbogățirii cunoștințelor teoretice, cu atît mai mult cu cît prin analiza aceleiași piese ne dăm seama de o serie întreagă de calități care dovedesc mult talent.

În ceea ce privește forma muzicală, în jocul « De la Coșereni » găsim lucruri reușite.

Astfel, în timp ce în prelucrările mai vechi de jocuri întîlnim o anumită succesiune de perioade care se repetă identic de 3 sau 4 ori, în jocul « De la Coșereni » păstrîndu-se la bază aceeași tradiție se aduc unele elemente noi de formă și anume: piesa este precedată de o introducere bine găsită și care se leagă organic

https://biblioteca-digitala.ro

de conținutul jocului; la sfîrșit nu se mai repetă în întregime toată succesiunea de melodii, ci numai prima parte a lor, care se încheie cu cele opt tacte ale introducerii. În felul acesta se creează impresia de repriză, ceea ce este un element nou pentru forma de joc popular la noi și care își datorează apariția aici funcției noi, de concert, pe care a căpătat-o în orchestra populară. În rotunjirea formei, un rol activ îl joacă și gradarea orchestrală și polifonică; orchestra începe cu un unison, treptat se adaugă teme care se împletesc și măresc încordarea emotivă a piesei, pentru ca apoi să sfîrșească din nou cu unisonul inițial.

Am ales aceste piese pentru analiză, nu pentru a mă referi în mod special la orchestra populară care le execută sau la autorul prelucrărilor respective, ci pentru faptul că aceste probleme tehnice sînt comune multor orchestre populare, lucru constatat din audierea lor.

Tot în domeniul formei muzicale există însă și multe confuzii la orchestrele populare. Se intitulează de multe ori « suite » sau « rapsodii » piese care în realitate sînt potpuriuri [17].

Dacă în domeniul armoniei, polifoniei, orchestrației și formei am arătat că este bine ca orchestrele populare să cunoască unele reguli elementare, fără a trece însă dincolo de necesitățile organice de armonizare și prelucrare a melodiei populare, trebuie să spunem că *în domeniul melodiei unicul drum just este acela de păstrare și cultivare a melodiei populare.*

Înțelegerea acestui lucru este de foarte mare importanță. Melodia populară este aceea care conține esența specificului popular, specificului național. De aceea *introducerea în mod arbitrar a unor elemente melodice străine de muzica populară duce la denaturarea muzicii populare.*

Un exemplu de acest fel îl găsim în piesa « Primăvara în Moldova » de Constantin Sandu, instrumentist în orchestra Barbu Lăutaru.

El încadrează melodiile de joc cu o introducere și un final, al căror caracter se depărtează de specificul popular, făcînd notă discordantă chiar cu conținutul piesei, în cea mai mare parte a lui. După un tremollo în registrul acut al coardelor, pe un fond de pedale armonice se desfășoară în bas (la violă, violoncel și clarinet) melodia cu caracter de piesă instrumentală cultă amatoristică, deasupra căreia e scris « solo, es. ». Apoi melodia și pedalele se dublează și se adaugă la țambal și la flaut un șir de arpegii nespecifice pentru tehnica populară a acestor instrumente.

Toată această introducere are un caracter împrumutat din genul de operetă și nu se leagă cîtuși de puțin cu specificul jocurilor noastre populare.

---

[17] « Suita este de fapt, o lucrare ciclică, alcătuită din cîteva piese de sine stătătoare, diferite ca conținut și structură și care se succed după principiul contrastului ».

« Rapsodia este o compoziție cu caracter de virtuozitate, alcătuită din una sau mai multe teme împrumutate, care se înfloresc, se variază, iar variațiile se leagă între ele prin diferite pasagii ». A. Doljanski: Kratkii muzîkalnîi slovar (Mic dicționar muzical) Leningrad, Muzghiz, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro

PRIMĂVARA ÎN MOLDOVA

Andante (PRELUCRARE)

Constantin Sandu

https://biblioteca-digitala.ro

De unde pornește greșeala în cazul de față? Autorul a folosit pentru introducere una din melodiile potpuriului de jocuri, care constituie conținutul piesei sale. Iată această melodie:

Ea însăși nu este o melodie specifică populară, ci face parte din categoria compozițiilor « în stil popular », făcute de șefii muzicilor militare cu mai multe decenii în urmă, (cunoscători, de fapt, în prea mică măsură ai muzicii populare) melodii care au căpătat o oarecare răspîndire în Moldova.

Datorită lipsei specificului popular în melodie, prelucrarea ei îl împinge pe autor să se îndepărteze de specificul popular.

Adesea în prelucrările unor melodii populare se introduc contramelodii sau pasagii din muzica de jaz. Pasagii arpegiate la instrumentele de suflat, game cromatice întregi, suitoare și coborîtoare, contramelodii în terță la instrumentele de coarde, sînt foarte frecvente în special la orchestrele ai căror muzicanți cîntă sau au cîntat mult timp la localuri.

https://biblioteca-digitala.ro

În dorința de a dezvolta factura acompaniamentului, muzicanții populari își însușesc din alte genuri de muzică nu numai principiile de îmbogățire a facturii de acompaniament, ci și elemente melodice specifice acelor genuri și tocmai în aceasta constă greșeala esențială.

În îmbogățirea acompaniamentului cu pasagii sau contramelodii, muzicanții trebuie *să folosească motivele melodice ale melodiei populare însăși.*

Păstrarea melodicii populare aduce după sine de obicei și o armonizare adecvată.

Așadar, pentru dezvoltarea mai departe a orchestrelor populare, pentru ca arta lor să capete un conținut și un nivel artistic corespunzător cerințelor actuale ale vieții cultural-artistice din țara noastră este necesară o cunoaștere conștientă a folclorului și o ridicare conștientă a nivelului ideologic și profesional al muzicanților din orchestrele noastre populare.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ НАРОДНЫХ ОРКЕСТРОВ

Любовное внимание, которым теперь пользуется фольклор в нашей стране, привело к новому способу ознакомления с народной музыкой, а именно, в концертах.

Распространителями этих концертов являются оркестры народных инструментов, созданные на основе прежних тарафов.

В деятельности оркестров народных инструментов, наряду с некоторыми положительными результатами, как, например, использование произведений подлинной художественной ценности из специфического регионального репертуара, отмечается еще и немало недостатков.

Вокальный репертуар концертов, к примеру, не охватывает еще всей тематики, в которой образно и художественно отражались бы думы и чаяния народные.

Переход от тарафа к оркестру народных инструментов требует, главным образом, от дирижеров обогащения их технических музыкальных знаний, что позволило бы им развивать на высоком художественном уровне традиционные формы народной музыки. Такие попытки должны быть на высоте новой концертной функции оркестров народных инструментов, исполняющих народную музыку.

SOME PROBLEMS CONNECTED WITH FOLK-ORCHESTRAS

The exceptional popularity enjoyed by folklore in our country today has led to a new mode of production of folk music in the form of recitals in concert arrangements.

The performers of these concerts are folk-orchestras set up on the basis of the old bands of professional minstrels.

Beside certain positive achievements of these orchestras, such as the revival and propagation of specimens of genuine artistic value selected from their specific regional repertory, there are still a number of deficiencies in the organisation of these musical formations that call for comment and improvement.

Thus, in the first place, the vocal repertory of these folkmusic concerts fails to include the entire thematic range that would reflect — in chiselled artistic images — the struggle and aspirations of the people.

Furthermore, the transition from band to orchestra calls, especially on the part of the conductor, for the acquisition of additional technical musical knowledge, which should enable him to raise the traditional forms of folkmusic to their highest standard of artistic expression.

It is in this manner only that these folk-orchestras may claim to fulfil the function they have assumed in presenting folk-music in concert arrangements to a steadily growing music-loving public.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORUL ȘI MIȘCAREA ARTISTICĂ DE AMATORI

FLORIN GEORGESCU

În stadiul actual de dezvoltare a vieții culturale din Republica Populară Romînă, problema rolului și legăturilor folclorului cu mișcarea artistică de amatori ni se pare demnă de atenție. Ceea ce ne propunem în articolul de față este numai prezentarea cîtorva aspecte teoretice mai interesante și caracteristice în legătură cu acest subiect, considerînd că ele ar putea servi ca puncte de plecare pentru viitoare discuții în acest sens.

În perioada care a urmat eliberării de sub jugul fascist, sub conducerea și îndrumarea Partidului Muncitoresc Romîn s-au înfăptuit în țara noastră o serie de transformări revoluționare, în care se integrează și vasta operă de ridicare a nivelului cultural general al maselor largi. « Socialismul începe acolo unde milioanele de oameni își însușesc cultura », spunea V. I. Lenin cu ani în urmă. În condițiile vechii orînduiri bunurile culturii erau accesibile doar unui număr restrîns de indivizi. Asupra marii majorități a oamenilor muncii domnea întunericul ignoranței cu toate consecințele lui: analfabetism, superstiții, misticism etc. Trebuiau deci puse la îndemîna maselor populare mijloacele necesare propagării valorilor culturale, din două motive principale: pentru a răspunde întîi dorinței de cunoaștere adînc resimțită de către mulțimea de oameni simpli, apoi pentru faptul că numai pe această cale se poate ajunge la înțelegerea justă a fenomenelor vieții. Întrucît noua existență socială este incompatibilă cu vechea conștiință socială, lupta P.M.R. s-a desfășurat permanent în sensul formării unei conștiințe înaintate, socialiste.

De aceea, acțiunea de culturalizare s-a dus pe scară întinsă și cu toate mijloacele, prin dezvoltarea învățămîntului de toate gradele, prin radioficare și mai ales prin organizarea unei intense activități culturale de masă, prevăzută cu o rețea corespunzătoare de instituții bine înzestrate pentru a o putea sprijini și îndruma. Astfel, în sectorul culturii de masă dispunem azi de peste 13.000 biblioteci sătești, 113 biblioteci raionale și regionale, mai mult de 12.000 cămine culturale și case de citit la sate, 140 case raionale de cultură și 17 case de creație populară.

Centrul vieții culturale din mediul sătesc este acum căminul cultural. Activitatea sa organizată pe cercuri cuprinde cele mai variate probleme și preocupări. Alături de cercurile de studii politico-ideologice, de propagarea cunoștințelor profesionale (agricultură, zootehnie, pomicultură, diverse meserii), de popularizarea științei și tehnicii, căminele culturale organizează și manifestări sportive, reuniuni cultural-distractive, vizionări de spectacole etc., precum și întreaga activitate a echipelor și cercurilor artistice de amatori (literatură, muzică, dans, plastică și artă populară aplicată).

https://biblioteca-digitala.ro

O activitate similară însă mult mai cuprinzătoare desfășoară și casele raionale de cultură, care mai au în plus rolul de a îndruma căminele culturale și chiar de a le ajuta efectiv la instruirea formațiilor lor artistice. În ce privește casele de creație populară, acestea sprijină munca echipelor artistice de amatori prin materiale artistice și de îndrumare, pe care le editează și le difuzează instituțiilor culturale.

O altă rețea destinată culturii de masă funcționează pe linia organizațiilor sindicale. Activitatea culturală a salariaților din întreprinderi productive și instituții se desfășoară în cluburile sindicatelor, care sprijină și munca echipelor artistice din acest sector.

Mișcarea artistică de amatori reprezintă așadar numai o parte, un aspect din cultura de masă. La baza acestei mișcări artistice se află folclorul, care își găsește o largă utilizare și valorificare în producțiile formațiilor de artiști amatori.

Încercînd să stabilim caracterul relațiilor dintre folclor și activitatea artistică desfășurată în țara noastră de echipele de amatori, pornim de la premiza că însăși folclorul, privit în ansamblu, reprezintă un complex de fapte artistice al căror creator este mulțimea de oameni ai muncii de la sate și orașe. Acela care a privit folclorul de pe o astfel de poziție a fost Maxim Gorki. Definindu-l ca « artă a maselor muncitoare », cunoscutul scriitor sovietic a precizat însăși esența fenomenului folcloric [1].

Cine sînt — potrivit acestei concepții — creatorii folclorului Republicii Populare Romîne? Încă din cele mai vechi timpuri ale existenței sale țărănimea satelor noastre a fost un fecund creator de folclor. Pe măsură ce diferențierile sociale produse la diferite epoci au dus la o împărțire a țărănimii, diferitele pături desprinse din masa ei au încetat de a-și mai făuri opere folclorice proprii și au rămas tributare țărănimii muncitoare, singura care creează azi folclorul satelor. Creatoare de folclor este și muncitorimea din industrie, care pe măsura creșterii și dezvoltării sale a devenit purtătoarea prin excelență a elementului înnoitor al creației folclorice, element izvorît din tradițiile de luptă ale clasei muncitoare și grefat apoi pe fondul mare, tradițional, al artei poporului nostru.

Masele celor ce muncesc sînt creatorii dar și consumatorii firești ai artei populare, considerație ce urmează să ajute la înțelegerea celor ce vor urma în această expunere.

Astfel, către mijlocul secolului al XIX-lea dezideratul unirii Țărilor Romîne și cuceririi independenței lor răspundea aspirațiilor legitime ale maselor ca și intereselor burgheziei romînești în ascensiune. Orientarea democratică a oamenilor de cultură progresiști s-a manifestat atunci prin folosirea printre alte arme ideologice și a folclorului autentic sau prelucrat, ca mijloc de propagare a ideii de luptă pentru libertate, idependență și unire națională.

Mai tîrziu, spre sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru, în activitatea societăților și organizațiilor culturale ca și în folcloristică s-au manifestat două linii distincte. Intensificînd exploatarea, clasele dominante din

[1] V. Russcoe narodnoe poeticescoe tvortcestvo. Moscova, 1954, 4.

https://biblioteca-digitala.ro

vechea Romînie căutau să abată masele muncitoare de la lupta împotriva nedreptăților și inegalității sociale. Unul din principiile tactice folosite a fost și acela de a aservi burgheziei satelor viața culturală și așa destul de redusă din mediul nostru rural. În acest scop folclorul a fost cultivat în mod tradiționalist, punîndu-se accentul pe « pitoresc » și pe caracterul său arhaizant, așa încît, practic, în manifestările cultural-artistice naționalismul șovin se împletea cu o tendință de « idilizare » a folclorului, urmărind negarea contradicțiilor de clasă și prezentarea într-o formă îndulcită a realităților sociale. O expresie a acestor tendințe a fost curentul semănătorist.

Cealaltă linie, progresistă, a fost marcată de lupta elementelor cinstite din rîndul oamenilor de artă și cultură, compozitori, dirijori, cadre didactice, scriitori etc., care s-au străduit pe cît posibil să sustragă mișcarea artistică amatoare intențiilor statului burghez și să-i asigure o bază populară. Aici se înscrie activitatea din trecut a unor formații vocale de amatori din Banat și Ardeal sub forma așa numitelor « reuniuni de cîntări », a unor formații instrumentale (mai ales fanfare) și echipe de jocuri populare [2].

În timpurile noastre mișcarea artistică de amatori se deosebește calitativ de tot ceea ce a existat înainte. Întemeindu-se pe tradiție, care la noi este încă vie și puternică, ea iese direct din popor și cultivă ceea ce acesta are mai valoros. Întreaga activitate a artiștilor amatori reprezintă de fapt un nou mod de exprimare și realizare a folclorului, alături de care intră în producțiile artistice și creația cultă, deoarece: « În condițiile vieții noastre culturale actuale, creația profesională și creația populară nouă nu sînt decît două forme ale artei poporului. Orientarea lor ideologică este aceeași și de multe ori și tematica este identică, numai modurile de realizare artistică diferă» [3].

Față de trecut, mișcarea artistică de amatori a luat astăzi un avînt fără precedent, atingînd proporții de masă. Este edificator în această privință marele număr de echipe care activează în patria noastră și care reprezintă o imagine a stadiului actual de dezvoltare a acestei mișcări. La cel de al IV-lea concurs care a avut loc în anul 1956, au luat parte mai mult de 3.600 formații corale divers alcătuite, peste 5.500 echipe de dansuri populare, cca. 1.650 brigăzi artistice de agitație, peste 950 formații instrumentale, 1.400 prezentatori de programe și nu mai puțin de 12.000 soliști vocali și instrumentiști (fluier, caval, ocarină, cimpoi, țiteră, nai, tilincă, vioară, torogoată, țigulcă, cobză, țambal, bucium, coajă de mesteacăn, solz de pește, drîmbă, frunză etc.). În ceea ce privește teatrul de amatori, la ultimul concurs bienal « I.L. Caragiale » au participat peste 5.500 echipe din toată țara.

Activitatea desfășurată de artiștii amatori este astăzi un mijloc eficient de educare socialistă a maselor largi de oameni ai muncii. Concursurile periodice instituite pe țară și desfășurate pe etape, s-au dovedit a fi factori hotărîtori de stimulare și creștere a mișcării artistice de amatori. Aceste concursuri au prilejuit și descoperirea multor talente în sînul poporului, talente care altfel ar fi rămas cu totul necunoscute și neutilizate.

---

[2] În anul 1957 corul mixt al țăranilor din com. Chizătău — Lugoj, reg. Timișoara și-a sărbătorit într-un cadru festiv 100 ani de existență și muncă rodnică. Alte coruri populare cum ar fi cele din Sălișteș și Poiana Sibiului, reg. Stalin, corul din Caransebeș ș. a., numără multe decenii de viață bogată în realizări. Unele formații artistice de amatori au dus și peste hotarele țării frumusețea cîntecului și jocului romînesc.

[3] P o p M i h a i: Cîntecul popular și vremurile noi. *Gazeta Literară*, 1959, nr. 9, (259).

https://biblioteca-digitala.ro

Stabilirea raporturilor dintre folclor și mișcarea artistică de amatori cere desigur o cercetare și o analiză atentă care să ne ferească de interpretări eronate. Există numeroase puncte comune celor două domenii de manifestare artistică; ele se influențează reciproc. Cum se produc și cît de adînci sînt întrepătrunderile, rămîne să stabilim.

*

Cum se manifestă folclorul în mișcarea artistică de amatori din Republica Populară Romînă? De la început putem afirma că îl găsim prezent aproape în toate producțiile artistice pe plan muzical, literar, dramatic sau coregrafic. Cît privește aspectele calitative ale valorificării folclorului în aceste manifestări, există unele diferențe.

În producțiile muzicale ale formațiilor de amatori folclorul își găsește o utilizare largă, sub cele mai variate forme. Un mijloc direct de propagare a lui este aducerea pe scenă a celor mai buni soliști — cîntăreți sau instrumentiști — ai colectivității, cu repertoriul lor format din melodii specifice locului. Adeseori, acești artiști populari sînt și creatori de folclor pe cît sînt de buni interpreți și personalitatea lor se impune ca atare în fața concetățenilor. Masele le recunosc talentul, îi prețuiesc considerîndu-i drept pilde de urmat, îi solicită și-i ascultă cu plăcere cînd au prilejul. Stilul lor corespunde dialectului muzical al regiunii sau al locului, străbătut însă totdeauna de o pregnantă notă personală.

Un alt mijloc de cultivare a folclorului muzical este formația corală de amatori. Aici volumul și calitatea realizărilor depind desigur de valoarea elementelor din care este format corul, ca și de pregătirea profesională a dirijorului. Cele mai mici coruri sătești au de regulă un repertoriu alcătuit din cele mai reprezentative melodii ale locului, executate la unison. Altele, organizate pe 2—3 voci, folosesc piese în aranjament corespunzător, difuzate de obicei prin casele de creație populară, în cea mai mare parte prelucrări de folclor și cîntece de masă. Uneori însă repertoriul lor cuprinde și armonizări ale cîntecelor populare realizate chiar de dirijorii respectivi. În fine, marile formații corale de amatori organizate pe mai mult de 3 voci bărbătești sau mixte, abordează lucrări de dimensiuni mai ample și de o structură mai complexă, fie ele prelucrări de folclor, piese de muzică cultă realizată în stil popular sau creații ale clasicilor romîni și universali.

Comparînd între ele aceste tipuri de formații corale și activitatea pe care ele o desfășoară se observă că pe măsura creșterii posibilităților lor în materie de realizări artistice, repertoriul se lărgește și totodată se dezvoltă și gustul interpreților. În acest fel devine posibilă înțelegerea unor lucrări de factură mai variată, în care folclorul poate apare de la forma de manifestare directă, originală pînă la aceea de prelucrare, proces care ține de domeniul creației culte.

Azi sînt în țară formațiuni corale de amatori care au atins o treaptă înaltă de dezvoltare, prin varietatea și amploarea repertoriului ca și prin măestria interpretării.

Un loc însemnat în mișcarea artistică de amatori îl ocupă și folclorul literar. De data aceasta vom întîlni alte forme de manifestare, pe care căminele culturale le-au împrumutat chiar din tradiția de viață a colectivității, le-au amplificat și le folosesc azi cu succes în activitatea lor. Pînă în trecutul apropiat, în satele noastre erau frecvente așa numitele « șezători » ce aveau loc într-un cerc relativ restrîns, mai intim în casa unuia sau altuia dintre locuitori și unde oamenii se strîngeau seara să lucreze dar și să cînte, să povestească sau să joace. Mai erau apoi «clăcile»

https://biblioteca-digitala.ro

ce se organizau într-un mod similar, însă cu scopul efectuării în comun a anumitor munci ale gospodăriei. La aceste prilejuri cîntecul și poveștile întreținеau buna dispoziție a participanților ca lucrul să fie mai spornic, după terminarea lui pornindu-se de obicei și jocul. Acestea erau ocaziile și mediul preferat în care bunii povestitori își desfășurau măiestria, delectîndu-și ascultătorii. Cum, însă, în anii din urmă viața culturală a satului gravitează mai mult în jurul căminului cultural, aceste forme tradiționale — dezvoltate și îmbogățite — deși continuă în general să existe ca și pînă acum în afara căminului, au început să treacă în unele locuri și în cadrul acestuia.

La unele cămine culturale se organizează în special pentru copii « seri de basm » la reușita cărora concură cei mai buni povestitori, deținători de obicei ai unui bogat repertoriu de basme, povestiri și legende. La șezători nu lipsesc « recitatorii » și « cititorii artistici » [4], care împărtășesc ascultătorilor într-o formă atrăgătoare cele mai valoroase creații literare populare. În ce privește tineretul, el își organizează « seri cultural-distractive » urmate de dans, în mod obișnuit săptămînal (« joia tineretului », în unele locuri), din care nu lipsesc snoava, ghicitoarea sau strigătura cu conținut satiric.

De o atenție cu totul deosebită în mișcarea artistică de amatori se bucură însă coregrafia populară. Este un fapt bine cunoscut că poporul romîn iubește foarte mult jocurile neputînd concepe nici un fel de petrecere fără cîntec și mai ales fără dans. Fondul de dansuri populare prezintă o mare bogăție și frumusețe și o nesfîrșită varietate pe tot cuprinsul țării. Aceasta merge atît de departe uneori, încît diferențele se pot percepe cu ușurință de la sat la sat. Deoarece pretutindeni oamenii petrec « la horă » în zilele de sărbătoare, trecerea de la această « horă sătească » la echipa de dansuri a căminului cultural s-a făcut relativ mai ușor, chiar dacă în unele cazuri — sporadice de altfel — s-a mai făcut încă simțită acea interdicție pentru tineri de a mai juca în echipă sau de a cînta în corul satului după ce s-au căsătorit. Această rămășiță a unei vechi mentalități care a mai opus pe-alocuri o slabă rezistență, este azi pe cale de dispariție. În orice caz, echipa de jocuri este formația artistică de amatori cea mai ușor de realizat. Componența acesteia este de cele mai multe ori mixtă sau numai din bărbați, mai rar din femei. În repertoriul ei intră întîi jocurile locale, perfect cunoscute de toți membrii echipei și uneori și alte dansuri mai îndepărtate de specificul coregrafic al locului.

Legăturile folclorului cu mișcarea artistică de amatori nu se limitează însă numai la cele arătate. Din îmbinarea lor aproape simbiotică au luat naștere și unele forme noi, pînă de curînd necunoscute. Așa sînt, de pildă, formațiile instrumentale și brigăzile artistice de agitație.

În afară de lăutarii izolați sau constituiți în tarafuri pe care, deși sînt adesea purtătorii unui folclor bogat, îi considerăm profesioniști ca și pe membrii orchestrelor populare de stat, toți ceilalți instrumentiști populari nu se produceau în mod obișnuit decît individual. Practica muzicală a mișcării artistice de amatori a exercitat și în acest caz o influență poate asemănătoare aceleia în virtutea căreia cîntăreții individuali ai satului au fost treptat îndrumați către formația corală, fapt care explică, cel puțin în parte, apariția grupărilor instrumentale populare.

[4] Artiști amatori cu un talent deosebit de a prezenta o lectură literară într-o formă artistică.

https://biblioteca-digitala.ro

În ce privește felul și numărul instrumentelor, aceste formații prezintă aspecte diverse: tarafuri populare, echipe de fluiere, cimpoaie, muzicuțe de gură sau acordeoane (acestea din urmă în special la populația noastră germană din Ardeal), orchestre de tamburași (la sîrbii din Banat) etc. În activitatea lor, toate aceste formații merg mai ales pe linia valorificării folclorului local.

Brigăzile artistice de agitație, ale căror programe folosesc din plin folclorul, sînt echipe artistice de mici proporții. În general producțiile lor au un caracter de revistă, bazat uneori pe improvizație. Prin activitatea lor, brigăzile de agitație prezintă interes din două puncte de vedere: ca mijloace eficace de educare a maselor populare și ca factori importanți în generarea și dezvoltarea noului în folclor. Rolul activ politic al brigăzilor artistice de agitație este acela de a surprinde cele mai caracteristice fapte din viața cotidiană a unui loc de muncă și a le prezenta apoi spectatorilor în formă artistică, urmărind educarea acestora în spiritul patriotismului socialist. Programele sînt deobicei scurte însă combative și mobilizatoare. Aceste brigăzi sînt prin destinația lor foarte mobile și operative; în compunerea lor intră un număr mic de membri, cu aptitudini artistice multilaterale (oameni care știu să cînte, să « joace » teatru și să danseze). Ca brigada de agitație să se poată deplasa cu ușurință dintr-un loc în altul și să-și prezinte spectacolele oriunde, chiar sub cerul liber, programul este astfel conceput încît să nu necesite nici decor nici costumație specială, cel mult un minimum de recuzită. Partea muzicală a programului este asigurată de o mică formație instrumentală sau chiar de un singur instrument, de cele mai adeseori un acordeon.

Precizînd modul de lucru al brigăzilor artistice de agitație, se poate înțelege mai ușor și problema valorificării folclorului în cadrul programelor lor. Fixîndu-se locul viitoarei reprezentații, 1—2 membri din brigadă se deplasează acolo, în vederea culegerii datelor necesare întocmirii programului. Rezultatele anchetei lor se prelucrează apoi de către un mic colectiv de creație (care nu lipsește din nici o brigadă de agitație), cu referiri precise la obiect, inclusiv numele persoanelor vizate. Faptele sînt prezentate sau sub formă narativă, în proză — nelipsind umorul — sau ca scurte scenete, ori în versuri (sub formă de cîntece, strigături ce însoțesc un dans pe care îl execută cîteva perechi etc.). Versificarea materialului se face aproape totdeauna respectîndu-se tiparul metric hexa sau octosilabic (oxi- ori paroxitonic) al versului popular, cu adaptarea unei melodii populare de cîntec sau de joc cunoscută în partea locului. Tonul adoptat de brigăzile artistice de agitație în programele lor este satiric față de ceea ce face obiectul criticii și decent laudativ față de ceea ce merită a fi relevat și popularizat. Caracterul mobilizator și operativ al acestor programe rezidă în prezentarea cît mai convingătoare și într-un timp util a faptelor, cu alte cuvinte să nu treacă mult de la sezisare pînă la aducerea lor pe scenă, ca acestea să fie încă vii în conștiința oamenilor.

Cîteva cuvinte se mai cuvin acum teatrului de amatori. De la simpla scenetă pînă la piesa în mai multe acte, repertoriul echipelor de teatru, compuse din amatori, cuprinde în general piese culte scrise de autori contemporani romîni și străini și în măsură ceva mai mică lucrări ale clasicilor noștri și universali. Orientarea acestui repertoriu este făcută spre o « dramaturgie scurtă », piese într-un act cu o tematică actuală, care să ajute masa spectatorilor — în special a celor de la sate — în înțelegerea fenomenelor și aspectelor noi ale vieții.

https://biblioteca-digitala.ro

În multe din aceste piese întîlnim elemente de folclor care apar în limbajul interpreților, în costumație, în decor sau sub forma unor practici și obiceiuri aduse pe scenă de necesitățile desfășurării spectacolului.

Posibilitățile mai bogate de valorificare a folclorului oferă însă teatrul de păpuși, practicat de amatori. Acest gen de spectacol este acum în plină dezvoltare, cu atît mai mult cu cît prin mișcarea artistică de amatori se continuă tradiția teatrului de păpuși « de bîlci » și a « păpușeritului » țărănesc cu caracter laic. (În trecutul țării noastre este cunoscut faptul că teatrul țărănesc de păpuși era unul din mijloacele prin care poporul demasca și biciuia năravurile clerului și ale boierimii asupritoare. Datorită caracterului de clasă al conținutului său, a fost la un moment dat chiar interzis prin lege).

Ingeniozitatea păpușarilor amatori de azi a reușit să realizeze în diferite feluri legarea firului tradiției de actualitate. În cele mai multe cazuri s-a trecut la brigăzile artistice de agitație formate din păpușari. Alte ori s-a recurs la procedeul reactualizării unor personaje tradiționale ale teatrului popular romînesc de păpuși [5].

Dacă analizăm conținutul artistic al activității tuturor formațiilor pe care le-am prezentat, constatăm că întreaga mișcare artistică de amatori reprezintă o vastă zonă de interferență a numeroase și variate elemente. Pe acest teren se întîlnesc:

— diferitele stiluri regionale ale folclorului nostru;

— folclorul romînesc cu cel al minorităților naționale și cu folclorul altor popoare;

— creația populară cu creația cultă, autohtonă, sau străină, inspirată din folclor sau nebazată pe acesta.

O cercetare mai atentă a cauzelor acestui amestec ne arată că în ceea ce privește folclorul, faptul se poate explica prin:

1) *Componența formațiilor artistice.* La sate această componență este relativ mai unitară, aproape toți membrii echipelor artistice ale căminului cultural aparțin unei colectivități cu același specific regional. Urmarea este că și din punct de vedere al stilului de interpretare unitatea se realizează mai ușor. Sînt și cazuri în care în aceeași echipă artistică participă elementele a două (sau uneori chiar mai multe) naționalități conlocuitoare. Din punct de vedere folcloric, producțiile lor au de obicei un caracter bilingv și oglindesc specificul național al fiecăreia: însă și diferitele influențe pe care și le transmit reciproc. Situația se schimbă însă în cadrul formațiilor artistice sindicale. Într-o întreprindere sau instituție se găsesc laolaltă oameni din diferite colțuri de țară și de naționalitate diversă, ceea ce face ca pe planul manifestărilor artistice să se reflecte de la caz la caz aceeași diversitate de forme și stiluri, decurgînd din structura de conglomerat a formației; fie individual, fie eventual în grupuri, acești oameni vin cu specificul lor în repertoriu și în stil. Se creează astfel o circulație și un schimb de material folcloric din diferite regiuni.

2) *Schimburile de experiență ale căminelor culturale.* (În ultimii ani aceste schimburi între unitățile culturale au devenit și mai intense, prin numeroasele deplasări ale echipelor artistice sub formă de « ieșiri culturale » în alte raioane și chiar regiuni).

[5] Casa de cultură « 1 Mai » din București, a avut ideea de a alătura unei brigăzi artistice de păpuși un asemenea personaj tradițional și anume pe « Vasilache », care în textul respectiv își exprimă dorința de a însoți brigada și de a lua și el parte la opera de culturalizare pe care aceasta o întreprinde.

https://biblioteca-digitala.ro

Privită în spațiu, diversitatea folclorului nostru nu se manifestă atît în adîncime cît la suprafață, în linie orizontală, adică fiecare regiune își are un folclor al ei cu stilul respectiv. Cîteva zeci de kilometri mai departe găsim cu totul altceva, alte cîntece, alte jocuri, alt stil etc. În cazul de care ne ocupăm, această particularitate a folclorului a determinat contactul și circulația unor creații folclorice cu conținut și stiluri diferite.

3) *Concursurile periodice ale echipelor de amatori.* Aceste competiții artistice de mare anvergură au contribuit și mai mult la vehicularea folclorului, deoarece odată cu ele, la nivelul diferitelor faze ale desfășurării lor a devenit posibilă întîlnirea unui mare număr de echipe de pe tot cuprinsul țării, de toate naționalitățile și cu programele cele mai variate. Aceste echipe și-au urmărit reciproc și cu mult interes producțiile, fapt care a ajutat în mare măsură la efectuarea unui schimb activ de elemente de folclor. (De exemplu: o formație artistică din partea de sud a țării vizionînd programul unei echipe din Ardeal, preia de la aceasta un cîntec care i s-a părut interesant, pe care îl introduce și în repertoriul propriu cu unele adaptări la stilul local).

Acest schimb de elemente mai este stimulat și prin premiile care se acordă celor mai bune echipe artistice, ceea ce determină adesea pe celelalte să-și însușească repertoriul și chiar stilul echipelor premiate.

Forma concretă de reflectare în sensul posibilităților arătate a amestecului între diferitele elemente de folclor și între folclor și creația cultă, este repertoriul; el constituie terenul pe care se întîlnește toată această diversitate de manifestări. Astfel, dacă este vorba de o formație muzicală, găsim adesea alături de o melodie cu caracter local și un cîntec de masă, sau o prelucrare de folclor lîngă o piesă clasică. În repertoriul unei echipe de jocuri populare putem găsi de asemenea alături de o suită de dansuri locale și un joc popular aparținînd altui popor sau un dans cu temă contemporană.

Referindu-ne la acest aspect al împletirii dintre creația populară și cea cultă în cadrul mișcării artistice de amatori, ajungem la o altă formă de manifestare a folclorului, prin intermediul creatorului cult.

Arta populară servește azi mai mult ca oricînd ca bază pentru arta cultă reprezentînd pentru aceasta nu numai o sursă firească de inspirație, ci și o modalitate de exprimare în formă specifică, națională. De aceea problema împrumutului de elemente din folclor în creația cultă trebuie privită cu atenția cuvenită, mai ales în raporturile ei cu mișcarea artistică de amatori, întrucît aceasta cuprinde în sfera ei de activitate un mare număr de lucrări culte inspirate din creația populară. În aceste lucrări — cum ar fi de pildă cele muzicale — folclorul apare fie sub forma « citării » melodiilor autentice, fie în aceea de « prelucrare » în care sînt folosite diferite elemente intonaționale, ritmice și modale ale muzicii populare, fie sub forma de teme originale în stil popular, avînd grijă să nu se depășească acea limită dincolo de care specificul național dispare și însăși ideea de caracter popular devine abstractă [6]. Pentru ca opera cultă să se poată apropia însă de cerințele maselor, să exprime sentimentele și năzuințele lor, este necesar ca creatorul ei să cunoască viața poporului în diversitatea acesteia precum și limbajul său artistic. Însuși Béla Bartók mărturisește: « Să creezi pe baza cînte-

[6] Martînov I: Compozitorul și folclorul. *Sovetskaia muzîka*, 1958, nr. 7, tradus în *Probleme de muzică*, 1958, nr. 5, 24.

https://biblioteca-digitala.ro

celor populare este cea mai grea sarcină, în orice caz nu este mai ușoară decît crearea de opere pe o tematică originală. Este suficient să avem în vedere că prelucrarea unei anumite teme este în sine un izvor de imense greutăți... Atunci cînd prelucrezi un cîntec popular sau numai cînd armonizezi este nevoie de aceeași inspirație ca și atunci cînd scrii o operă pe o temă proprie »[7].

Într-adevăr noutatea și originalitatea în creația cultă nu trebuie numai decît căutată undeva în afară, folclorul oferă el însuși resurse imense. « Bogățiile folclorice sînt inepuizabile și fiecare compozitor găsește în ele ceva apropiat talentului său, care-l ajută să dezvăluie particularitățile sale individuale și-i arată calea spre inovație. Oare nu este timpul să se pună capăt teoriei eronate potrivit căreia este nou numai ceea ce apare în fantezie în urma combinării unor elemente sonore abstracte? După cum ne arată istoria artei muzicale, adevărata inovație nu a rupt cu principiul succesiunii și nu s-a îndepărtat de tezaurul creației populare »[8]. Este încă un argument puternic împotriva raționamentelor care duc la teorii estetice greșite, la subaprecierea valorii folclorului și la afirmarea tendințelor cosmopolite în artă.

Printre compozitorii noștri au fost mulți aceia care au înțeles valoarea și importanța folclorului pentru creația muzicală cultă. Lucrările lor sînt azi frecvent întîlnite și în repertoriul formațiilor artistice de amatori.

Despre o creație cultă bazată pe folclor se poate vorbi nu numai în domeniul muzicii, ci și în cel al literaturii, dramaturgiei — așa cum s-a arătat, (în limitele problemei care ne interesează) — și coregrafiei. La acest ultim capitol pe care-l găsim bine cultivat în mișcarea artistică de amatori, intră acele dansuri (putînd ajunge pînă la amploarea unor mari spectacole coregrafice) care sînt compozițiile proprii ale unor coregrafi, create pe baza unui libret și a unei muzici date, folosindu-se elementele dansului popular dar respectîndu-se stilul, mișcările și gesturile, fiind realizate în maniera jocului popular[9].

Odată precizate locul și contribuția folclorului, formele sale de manifestare și însemnătatea lui pentru dezvoltarea mișcării artistice de amatori, este necesar a încerca să stabilim ce reprezintă pentru folclor — pe planul realizărilor artistice — activitatea echipelor de amatori. Faptul că mișcarea artistică de amatori s-a îmbogățit prin prezența activă a folclorului în sînul ei, este evident, dar el prezintă și un caracter de reversibilitate. La rîndul său, din contactul cu mișcarea artistică amatoare, folclorul a cîștigat o serie de elemente noi care s-au alăturat fondului tradițional. Aspectele acestei înnoiri sînt variate. « Noul în folclor nu înseamnă numai apariția unor genuri sau fenomene total deosebite și nelegate de ceea ce a fost cunoscut pînă acum »[10]. Uneori, și poate tocmai în cazul folclorului, se poate trece pe lîngă un aspect al noului, fără a sezisa calitatea care îl face nou. Este deci important a recunoaște noutatea ca și a o explica legată de complexul condițiilor istorico-sociale care au produs-o.

Încercînd să prezentăm mai sistematic aceste elemente noi, ajungem la concluzia că prin cultivarea intensă în mișcarea artistică de amatori a folclorului, s-a realizat o îmbogățire a acestuia pe baza următorilor factori:

---

[7] Idem.

[8] Martînov, I: op. cit, 26—27.

[9] După « Conspecte de lecții pentru cursurile cu instructorii de dansuri ». Casa centrală a creației populare, Ed. C.C.S. 1955, 28—29.

[10] Stănculeanu, Lucilia: Noul în folclor. *Romînia Liberă*, 1956, nr. 3573.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Lărgirea cadrului de manifestare a folclorului

Se poate spune că fiecărui gen folcloric îi este propriu un anumit cadru de manifestare, uneori mai larg, alteori mai restrîns. Nu trebuie uitat că realismul creației populare se datorește strînsei legături a folclorului cu viața. Genurile folclorice au apărut dintr-o necesitate de ordin psihologic a poporului de a se exprima în imagini artistice, într-un mod adecvat fiecăreia din împrejurările vieții. La bucurie sau durere, la muncă sau la petrecere, omul a simțit nevoia să cînte, uneori pentru sine însuși cînd își cîntă dorul, înstrăinarea, dragostea sau pierderea unei ființe dragi, alteori și pentru alții: la muncă, la clacă sau la șezătoare. În aceste ultime cazuri se poate vorbi și de o latură relativ spectaculoasă a manifestării, deși fără importanță deosebită. În alte împrejurări gradul de spectaculozitate crește, caracterul de « spectacol » devine mai pregnant, ca în cazul nunții sau înmormîntării, prin larga participare a comunității la aceste manifestări. Tot așa se întîmplă cu teatrul nostru folcloric, (întreg teatrul de haiduci și piese ca « Anul Nou și Anul Vechi », « Nunta », « Sitarii » etc.) sau cu celelalte obiceiuri de Anul Nou cu aspect de carnaval (Capra, Ursul, Călușii etc.) care sînt prin natura lor niște spectacole, deși circumscrise de un cadru festiv aparținînd tradiției. Trebuie menționat că nu în toate situațiile arătate se poate vorbi despre un « public » în adevărata accepțiune a cuvîntului, deoarece în unele din aceste cazuri atît artiștii populari cît și ascultătorii lor se simt în egală măsură și participanți la desfășurarea momentului respectiv.

Cultivate însă de mișcarea artistică de amatori, toate aceste forme de manifestare a folclorului, inclusiv cîntecul, ies din cadrul lor obișnuit pentru a apare pe scenă. În atare condițiuni caracterul de spectacol devine preponderent sau chiar exclusiv, iar noțiunea de « public » capătă un sens mult mai propriu [11].

Pătrunderea folclorului în sala de spectacol comportă o serie de consecințe. Este important de semnalat întîi apariția la interpreții populari a unei « conștiințe artistice » care îi obligă la o exigență de alt ordin față de ei înșiși. Grija acestora pentru felul în care interpretează opera de folclor, decurge acum din conștiința datoriei de a corespunde așteptărilor publicului spectator. Faptul că la o manifestare artistică participă un număr mai mare de indivizi, care pot prelua anumite piese folclorice pentru a le purta mai departe în spațiu și timp, favorizează și posibilitatea măririi ariei de răspîndire a acestora ca și o eventuală circulație a lor mai rapidă.

2. Scenizarea operelor folclorice

Apariția folclorului în fața marelui public a necesitat unele adaptări spre a putea corespunde nevoilor scenei. Cîntărețul popular nu mai cîntă acum pentru sine, arta sa este destinată publicului, de aceea totul capătă o altă fizionomie. El trebuie să-și supravegheze interpretarea pînă în cele mai mici amănunte: intrarea în scenă, ținuta, gestica, mimica, emisia vocală etc.

Uneori scenizarea folclorului derivă dintr-o necesitate pe care o simte chiar artistul de a se auto-disciplina, de a introduce o ordine în acțiunile sale pe scenă,

[11] Un exemplu edificator îl constituie spectacolul muzical popular « Nunta ciobănească » realizat de Căminul cultural Rășinari-Sibiu reg. Stalin, în care ritualul de nuntă a trecut pe scenă, devenind exclusiv un spectacol popular în care sînt prezentate obiceiurile nunții sătești.

https://biblioteca-digitala.ro

cum se întîmplă în cazul unei echipe de joc cînd dansatorii simt ei înșiși nevoia de a se mișca la fel și în același timp. Alteori această scenizare se realizează în mod dirijat, printr-un proces mai complex, fie după indicațiile celui mai priceput dintre artiștii amatori, fie prin îndrumarea competentă a omului de specialitate.

Imbogățirea folclorului prin scenizare este și mai evidentă în cazul dansului popular. La hora satului jocul nu ține seamă de reguli; oamenii joacă mai mult pentru plăcerea lor decît aceea a privitorilor de pe margini. De aceea nu există o sincronizare a mișcărilor, jocul poate dura oricît, putîndu-se intra sau ieși din el după dorință. Pe scenă, din contra, aspectul lui trebuie să devină organizat, logic și clar, fiind vorba de un spectacol a cărui menire este să destindă, dar să și educe pe spectatori. Acest lucru devine posibil printr-o compoziție coregrafică bine gîndită, bazată pe îmbinarea armonioasă a textului (pași, figuri, mișcări de brațe, gesturi, mimică, chiuituri, poze etc.) și a desenului dansului (mersul, evoluțiile formației pe scenă) [12].

Scenizarea jocului popular se făcea, într-o vreme, folosindu-se mai mult procesul « stilizării » lui. Acesta nu a dat totdeauna roade întrucît de multe ori se ajungea la golirea dansului popular de conținut, prin estomparea sau chiar ștergerea completă a unora din caracteristicile sale. Astăzi problema este mai bine înțeleasă, scenizarea unui dans realizîndu-se prin unul din următoarele procedee:

— pe baza elementelor împrumutate din variantele sale, alegîndu-se ceea ce este mai caracteristic și din punct de vedere artistic mai valoros (combinații de mișcări, de grupe de pași, de ritmuri, desene, etc.) și

— prin legarea în suită a variantelor folclorice ale dansului.

În ambele cazuri se păstrează unitatea dintre muzică, dans și costumul (portul) popular.

Răspîndirea prin mișcarea artistică de amatori a acestor practici duce la îmbogățirea și la creșterea valorii artistice a jocului nostru popular.

3. **Prilejurile noi de manifestare a artei populare**

În afară de ocaziile obișnuite și cunoscute de manifestare, a folclorului, mișcarea artistică de amatori a mai dat naștere la cîteva prilejuri de exprimare a acestuia în mod frecvent și pe scară largă. În primul rînd trebuiesc amintite numeroasele forme de activitate culturală organizate de căminele și casele de cultură, ca: diverse seminarii, conferințe, lecții ale diferitelor cercuri etc., care în mod obișnuit sînt urmate de programe artistice conținînd producții de folclor. Tot aici se mai înscriu apoi schimburile de experiență între unitățile culturale, festivalurile și concursurile regionale, ca și concursurile periodice organizate pe țară pentru echipele artistice de amatori (din căminele culturale, organizații sindicale și cooperatiste etc.).

4. **Schimbarea conținutului tradițional al faptelor de folclor**

Fantezia creatoare a artiștilor populari a dus în multe cazuri la folosirea justă, într-un chip nou a folclorului în producțiile artistice de amatori. Un exemplu concludent de îmbogățire a folclorului pe această cale ni-l oferă brigada artistică

[12] Baciu G: Indreptarul instructorilor cercurilor coregrafice de amatori. București, 1954, 22—23.

https://biblioteca-digitala.ro

de agitație din com. Fetești (reg. Constanța). Pentru a biciui nepăsarea, îndărătnicia și conservatorismul rău înțeles al unor oameni din sat, au ales ca pretext scenic străvechiul ritual de secetă. Pe o melodie de « paparudă » cunoscută în partea locului, brigada a început cu textul original, pe care apoi l-a parafrazat, atribuindu-i un conținut satiric prin care se ridiculizau diferitele lipsuri sau rămășițe vechi din conștiința oamenilor. În acest mod conținutul obiceiului s-a schimbat și odată cu aceasta și semnificația lui: caracterul ritual și funcția magică au dispărut cu desăvîrșire; vechiul obicei s-a transformat în spectacol cu o importantă funcție educativă [13].

S-ar părea că procedeul parafrazării textelor originale ale cîntecelor și obiceiurilor este tot mai frecvent folosit de brigăzile artistice de agitație, mai ales în aceste cazuri. Faptul este demonstrabil și prin alte exemple. Brigada din Brănești (reg. Ploești) în fragmentul intitulat « Corul » a satirizat indolența unor organe ale muncii culturale (care nu s-au îngrijit de a asigura un dirijor pentru corul căminului cultural), servindu-se în acest scop de textul parafrazat al unui descîntec « de șarpe » și atingînd un dublu scop educativ: combaterea vechii practici prin demonstrarea — chiar pe cazul în speță a ineficacității ei — și criticarea unor atitudini injuste ale oamenilor, în vederea îndreptării lor [14]. Brigada de agitație din Dărmănești (reg. Bacău) a folosit numai maniera descîntecului, creînd un text adecvat pentru a satiriza lenevia unui sătean. În ambele cazuri este vorba de schimbarea conținutului inițial al fenomenului de folclor, schimbîndu-se ca urmare și funcția acestuia.

5. Creațiile folclorice noi

Aceste creații inspirate din legătura folclorului cu mișcarea artistică de amatori sînt destul de numeroase. Printre cele mai caracteristice sînt demne de relevat:

a) Marele număr de texte noi adaptate la melodiile cîntecelor cunoscute, texte cu o tematică radical deosebită de trecut. « În satele colectivizate sau întovărășite, creatorii populari închină propriei lor vieți, muncii și înfăptuirilor lor, cîntece menite să unească într-un singur elan pe cei ce luptă pentru construirea socialismului. Aceste cîntece se nasc în chip natural din noua realitate economică și socială a satelor și se realizează în procesul de continuă primenire a tradiției folclorice » [15].

În bună parte aceste texte noi sînt opera micilor colective de creație ale brigăzilor artistice de agitație, dar și ale unor cîntăreți populari izolați, înzestrați cu un talent deosebit. În ordinea importanței, principalele teme care apar în textele noi de cîntece sînt: Partidul, Republica, pacea, transformarea socialistă a agriculturii și lupta pentru recolte bogate, industrializarea țării, relațiile dintre sat și oraș, îndatoririle cetățenești, grija față de om etc.

b) Dansurile cu teme contemporane. « Ele constituie un gen nou de creație coregrafică, dezvoltat pe teme inspirate de obiceiurile, viața și munca de azi a poporului nostru. Fiind o formă nouă de prezentare a dansului popular pe scenă,

[13] v. Niculescu Ion: De prin sate adunate, satelor din nou cîntate. București, 1957, II, 64—66.

[14] Idem, București, 1956, I, 75—79.

[15] Pop Mihai; op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

în această muncă de creație pot fi cuprinși mulți artiști amatori, iar instructorul și colectivul au posibilități nelimitate de afirmare a fanteziei lor creatoare »[16]. Aceste dansuri s-au răspîndit cu repeziciune în masa artiștilor amatori și la concursurile care au avut loc, pînă în prezent, s-au remarcat multe asemenea creații valoroase, fie solistice, fie de grup.

c) Încercările de a crea instrumente populare noi[17]. Aceste instrumente au apărut ca o consecință directă a concursurilor artistice, care au inspirat pe unii constructori populari în căutarea de efecte sonore deosebite.

Privite în ansamblu, « ca realizare artistică, uneori aceste noi forme de exprimare a folclorului nu întruchipează poate toate atributele a ceea ce numim perfecțiunea artistică, ele fiind lipsite de șlefuirea căpătată într-un timp îndelungat, dar aduc cu ele potențe noi de exprimare a sentimentelor, în concordanță cu starea sufletească nouă, mentalitatea nouă a creatorilor populari, sensibili la transformările sociale la care ei înșiși contribuie »[18].

6. Împrumutul de elemente din arta cultă

Mai înainte am arătat cum și în ce măsură creația populară influențează arta cultă, dar schimbul de elemente nu se face numai în direcția folclor-creație cultă. Pe de altă parte, mai ales în condițiile pe care le oferă mișcarea artistică de amatori, unele din elementele artei culte se întorc din nou în folclor, îmbogățindu-l. Acest împrumut de elemente în sens invers al celui pe care l-am văzut, ni se pare a prezenta două aspecte (pe care ne propunem a le urmări în special pe plan muzical, unde exemplele sînt mai numeroase și mai concludente).

a) Un împrumut de opere culte pe care poporul le preia și le supune transformărilor prin care aceste creații pătrund apoi în dialect. Un fenomen asemănător pare a fi pe cale să se producă acum cu cîntecul de masă de origine cultă. Acesta nu este încă introdus în stilul popular. Totuși, datorită cîntării lui în corurile de amatori, se observă că încep să i se atribuie anumite particularități aparținînd manierei populare de execuție, tendința de ornamentare a melodiei (apogiaturi, mordente, etc.), intonațiile netemperate (acolo unde acestea sînt specifice unui stil local), alunecări (glisări) ale vocii de la un sunet la altul, emisie vocală specifică interpreților populari, ș.a.m.d.

b) Un împrumut de elemente ale artei culte în structura interioară a cîntecelor populare (în melodică), elementele a căror prezență ne indică de multe ori că este vorba de cîntece aparținînd unui strat folcloric de dată mai recentă: ambitus lărgit, o linie melodică mai simplă, ritm precis, caracter silabic al melodiei unele cadențe, inflexiuni modulatorii, anumite formule ritmico-melodice, structură tonală a melodiei, ș.a. (Uneori prezența acestor elemente în cîntecul popular se

---

[16] Conspecte de lecții pentru cursurile cu instructorii de dansuri. Casa centrală a creației populare, Ed.C.C.S., 1955, 43.

[17] Ca exemple se pot da: fluierele cu ancie construite de: Ion Mihăilă, de 68 ani din Palanca-Moinești reg. Bacău; Constantin Bursuc, din Negrești reg. Bacău și Gligoraș Balaur, din Furceni-Tecuci; « Jîlvul » construit dintr-o tigvă de Vasile Diaconu, din Gura Văii raionul Rîmnicu-Vîlcea reg. Pitești. (Exceptînd fluierul lui Ion Mihăilă, celelalte instrumente nu au fost încă studiate). v. Alexandru Tiberiu: Instrumentele muzicale ale poporului romîn. E.S.P.L.A. București, 1956, cap. « Fluierul cu ancie », 90—91 și cap. « Despre ansamblurile populare instrumentale. Despre instrumentiștii populari », 155.

[18] Stănculeanu, Lucilia: op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

datorează însăși dezvoltării interne firești a acestuia, independentă pînă la un anumit punct de influența artei culte).

Tot în acest loc se poate vorbi și despre o interpretare în manieră cultă (corală sau orchestrală) a unor piese muzicale populare; în afara caracterului monodic predominant al cîntecului nostru popular, ducînd spre o execuție la unison, au mai apărut unele procedee simple de armonizare (ca în cazul cîntecului cu acompaniament vocal semnalat în Valea Almăjului — Banat, reg. Timișoara) [19] ca și în unele rudimente de polifonie observate la cîteva formații instrumentale populare (cazul echipelor de fluieraș din Jina — Sebeș, reg. Hunedoara, Leșu — Ilvei, reg. Cluj și Ticvaniu Mic, reg. Timișoara, la care în afară de dublarea melodiei la octavă sau cîntarea în terțe paralele, s-au putut întîlni și cîteva construcții polifonice elementare bazate pe principiul imitației, formă de canon) [20].

7. **Influențele practicii artistice profesioniste asupra folclorului**

Datorită mișcării artistice de amatori ca și radio-ului, profesionismul artistic a exercitat sub forma exemplului sau a îndrumării competente o influență pozitivă, în sensul îmbogățirii folclorului. Aceasta se concretizează în următoarele aspecte:

a) Dorința pe care și-o manifestă tot mai des interpreții populari de a cînta acompaniați de orchestre. Acest element nou alăturat celui tradițional, de cîntare omofonă, a dat o rezonanță mai amplă și deosebită cîntecului popular.

b) Tendința unor artiști populari de a lărgi posibilitățile de interpretare, combinînd felurit instrumentele muzicale. În această privință s-au conturat două orientări:

— de a combina între ele instrumente de același fel, pentru a obține o sonoritate amplificată: echipa de fluieraș din com. Vaideeni, reg. Pitești, cea din Cătina — Cislău ș.a.; ansamblurile de cimpoaie din Bătrîni — Teleajen, reg. Ploiești și din Vadu Oii, raionul Hîrșova; ansamblul de executanți din solz de pește din același sat dobrogean; ansamblul de torogoate din Sacoșul Mare — Lugoj, reg. Timișoara etc.;

— de a combina între ele instrumente diferite, în scopul obținerii unor sonorități noi. A rezultat astfel un număr de combinațiuni dintre cele mai originale și interesante, constatate cu ocazia ultimului concurs pe țară al echipelor artistice de amatori:

— frunză și țiteră (com. Tîrgșorul Nou, reg. Ploiești)

— solz de pește și chitară (com. Ianca — Corabia, reg. Craiova)

— solist vocal acompaniat de o formație instrumentală compusă din fluier, tilincă, coajă de mesteacăn și bucium — încercare nereușită dar semnificativă — (Cîmpulung Moldovenesc, reg. Suceava)

— formație de fluiere acompaniate de una sau mai multe cobze (com Botoș, reg. Suceava și Hîrtoape, reg. Iași)

— formație de 20 fluiere, 1 țambal, 1 chitară și 1 tobă (com. Hodac. R.A.M.)

---

[19] Problemă cercetată de Eugenia Cernea în 1955; studiată de aceeași în « Sistemul popular de cîntare acompaniată vocal », în curs de tipărire.

[20] Vicol, Adrian: Puncte de plecare pentru îmbunătățirea activității formațiilor instrumentale de amatori. *Muzica*, 1956, nr. 10, 18—19.

https://biblioteca-digitala.ro

— formație de 24 trișcari, 1 frunză, 2 cobze, 2 tobe mici, 1 clopoțel și 1 buhai (ansamblul condus de T. Jarda din Lești — Ilvei, reg. Cluj) [21].

c) Trecerea de la micul taraf la tipul de orchestră de instrumente populare. În afară de orchestrele populare de stat, azi funcționează numeroase asemenea orchestre populare amatoare, afiliate căminelor culturale.

★

Schimbul activ de elemente care se produce între folclor și mișcarea artistică de amatori, are ca urmare pentru ambele o îmbogățire a conținutului și formei faptelor artistice. În manifestările ei, mișcarea artistică de amatori este în bună parte condiționată de participarea folclorului, dar în același timp ea joacă un rol însemnat în dezvoltarea fenomenelor noi de folclor. Problema rămîne încă deschisă pentru cercetătorii artei populare, soluționarea ei depinzînd de o înțelegere justă și de o cunoaștere adîncă a legăturilor ce unesc mișcarea artistică de amatori cu folclorul.

În zilele noastre grija pentru culegerea, studierea și valorificarea folclorului, constituie în statul nostru democrat-popular o preocupare de căpetenie. Marile ansambluri populare profesioniste și amatoare au dus peste granițele țării în multe părți ale lumii frumusețea artei noastre populare, solie a dorinței de pace și colaborare internațională a poporului romîn.

Importanța care se acordă în Republica Populară Romînă faptelor folclorice, contribuie la a asigura folclorului nostru un înalt și binemeritat prestigiu.

ФОЛЬКЛОР И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Статья представляет собой попытку проанализировать в теоретическом плане некоторые новые и интересные аспекты освоения фольклора посредством художественной самодеятельности и последствия связи между этими двумя областями художественной деятельности.

Указывая, что в условиях народно-демократического строя массовая культурно-просветительная работа получает огромный размах и тесно связывается с задачами построения социализма в нашей стране, автор вкратце излагает отмеченные до сих пор достижения по линии массовой культуры и приводит некоторые данные о численности культурных учреждений и методах их работы.

После беглого общественно-исторического обзора художественной самодеятельности в прошлом, статья указывает место, которое занимает ныне в массовой культуре новая установка и размах этого движения.

В следующем подразделе трактуются проявления фольклора в различных планах художественной самодеятельности — музыкальном, литературном, драматическом и хореографическом — и приводятся краткие соображения относительно всех встречающихся в практике форм, главным образом, новейших, как народные инструментальные ансамбли и художественные агитбригады.

Из анализа деятельности перечисленных типов художественных ансамблей, автор делает вывод, что художественная самодеятельность является той почвой, на которой встречаются различные региональные стили нашего фольклора, румынский фольклор с фольклором национальных меньшинств и других народов, а все это вместе взятое — с профессиональным творчеством. В отношении фольклора указываются три основные причины, определяющие это разнообразие: 1) состав художественных ансамблей; 2) обмен опытом между домами культуры; 3) периодические смотры художественной самодеятельности. Репертуар ансамбля художественной самодеятельности рассматри-

[21] v. T. Alexandru: op. cit. 155—156 și Vicol A.: op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

вается как конкретная форма, отражающая в художественном творчестве переплетение различных фольклорных проявлений, а также и фольклора с профессиональным творчеством. В связи с этим часть изложения посвящена вопросу использования фольклора через просредство профессионального творческого работника.

В последней части статьи показано, что движение художественной самодеятельности служит средством развития и новым способом освоения фольклора. В этом процессе действует несколько факторов: 1) расширение рамок фольклорных проявлений; 2) обработка фольклорных произведений для сцены; 3) новые поводы обращения к народному искусству; 4) изменение традиционного содержания фольклорных фактов; 5) новые фольклорные произведения; 6) заимствование элементов из профессионального искусства и 7) влияние профессиональной художественной практики на фольклор.

В заключение упоминается, что движение художественной самодеятельности в большой мере обусловливается участием фольклора, но и оно, со своей стороны, играет крупную роль в развитии новых фольклорных явлений. В результате этой взаимосвязи в обоих планах осуществляется обогащение содержания и формы художественных фактов.

FOLKLORE AND THE AMATEUR ART MOVEMENT

The article endeavours to offer a theoretical analysis of some of the significant novel aspects of the revival and propagation of Roumanian folklore by the intermediacy of the amateur art movement and the consequences involved in the relationship between these two artistic manifestations of folk culture.

After pointing out that the raising of the cultural standard of the population is, under the regime of people's democracy, a wide-ranging and far-reaching activity, intimately linked to the task of bulding up socialism in our country, the author gives a brief survey of the results achieved so far in the field of cultural development of the masses, completed with factual information on the number of cultural institutions and the methods applied by them.

After presenting an historical and social outline of the amateur art movement in the past, the article shows the place occupied today by these ensembles in the work of mass-education, as well as the new trend and proportions of the movement.

The next section deals with the various forms of folkloristic manifestations of the amateur art productions (musical, literary, dramatic and choreographic) ending with a brief account of the formations encountered in practice, in particular the newly set up instrumental folk bands and art propaganda brigades.

Based upon the analysis of the activity of the different types of art formations, the author concludes that the amateur art movement is the meeting place of the various regional styles extant in Roumanian folklore, the point of intersection of Roumanian lore with that of the national minorities or other nations, and a point of contact between all these forms of folk culture with high cultured art creation.

The three main causes responsible for the wide diversity in the folkloristic repertory of the amateur art ensembles are: 1) the composition of the art formations; 2) the exchange of experience of the various cultural centres; 3) the periodical contests organized for amateur teams. The repertory of such an ensemble is a relevant example of the mixture of the various types of folklore items and an illustration of the connection between folklore and high art creation. A large part of the article is therefore devoted to the role played by the cultured creator in the revival and propagation of folklore.

The last part of the article advances the view that the amateur art movement is not only a means of development but also a new expression of folklore, owing to the concurrence of several factors, viz.: 1) the broader scope of the present folklore manifestations; 2) the scenic production of folklore works; 3) new opportunities for the manifestation of folk arts; 4) the change in the traditional contents of folklore items; 5) new folkloristic productions; 6) the adoption of elements from cultured art; 7) the influence exerted by the performances of professional artists.

The author points out, in conclusion, that though the amateur art movement is largely dependent upon the utilization of folklore, the movement has likewise played a preeminent part in the development of the new phenomena in folklore. This mutual influence has brought about an enrichment in the content and forms of the artistic performances of the amateur art ensembles and of Roumanian folklore at large.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE ANSAMBLUL DE FLUIERE AL LUI IUSTIN SORA DIN TICVANIUL MIC (RAIONUL ORAVIȚA) *

TIBERIU ALEXANDRU

Într-o zi, prin noiembrie — decembrie 1948, pe cînd mă aflam într-unul din birourile Direcțiunii muzicii din fostul Minister al Artelor, am auzit glas de fluier. La început mi s-a părut că răsuna de undeva din stradă. O ușă deschisă m-a făcut să deslușesc că sunetul venea de aproape, dintr-o încăpere vecină. Așa l-am cunoscut pe Iustin Sora din Ticvaniul Mic, comună nu departe de Oravița, venit în capitala țării să descurce niște treburi admnistrative obștești. La Direcțiunea muzicii îl aștepta pe compozitorul Filaret Barbu, pe atunci consilier în Departamentul artelor, pe care-l cunoștea de acasă.

Iustin Sora mi-a arătat «fluiera» sa de prun, cumpărată «potși că dă douăzăș dă ani» de la «Moș Vidu din Răkitova», căreia i-a făcut o gaură în plus, așa cum a văzut la «clain et» [1], și mi-a povestit cum îl acompaniază feciorul și nepotul, «contra» și «săcund», cîntînd și ei din fluiere cu șapte găuri pentru degete.

Însemnările fugare luate atunci nu au făcut decît să stîrnească dorința unei cercetări la fața locului, menită să lămurească mai bine problema de polifonie populară abia schițată în spusele lui Sora. Prilejul a venit peste doi ani cînd în după amiaza zilei de 11 iunie 1950 am poposit în Ticvaniul Mic.

★

În vîrstă de 67 de ani («din optză-și trei născut»), Iustin Sora te uimește cu temperamentul său vioi. Ai crede că a băut un pahar prea mult dacă n-ai ști că nu pune picătură de alcool pe limbă. «Slabă cartśe am avut!» ne spune Sora, [am] «făcut v-o trei-patru clasă. Ștśiu śitśi și scrie». Are o casă, un petic de ogor și practică meseria de frizer. În timpul armatei și primului război mondial a umblat prin Caransebeș, Lugoj și Seghedin, «tot frizer la cătan'e». Atunci l-a cunoscut pe Dr. Petru Groza, cu a cărui prietenie îi place să se laude. Cu mîndrie povestește Iustin Sora cum a fost omenit și adăpostit în casa Președintelui de vre-o patru — cinci ori, de cîte ori a venit în București, însărcinat de consăteni să le rezolve diferite nevoi.

---

* Textul de față a format obiectul unei comunicări ținută la Institutul de folclor în ziua de 23 mai 1951. Relatările informatorilor au fost notate într-o scriere fonetică sumară.

[1] Clarinet.

https://biblioteca-digitala.ro

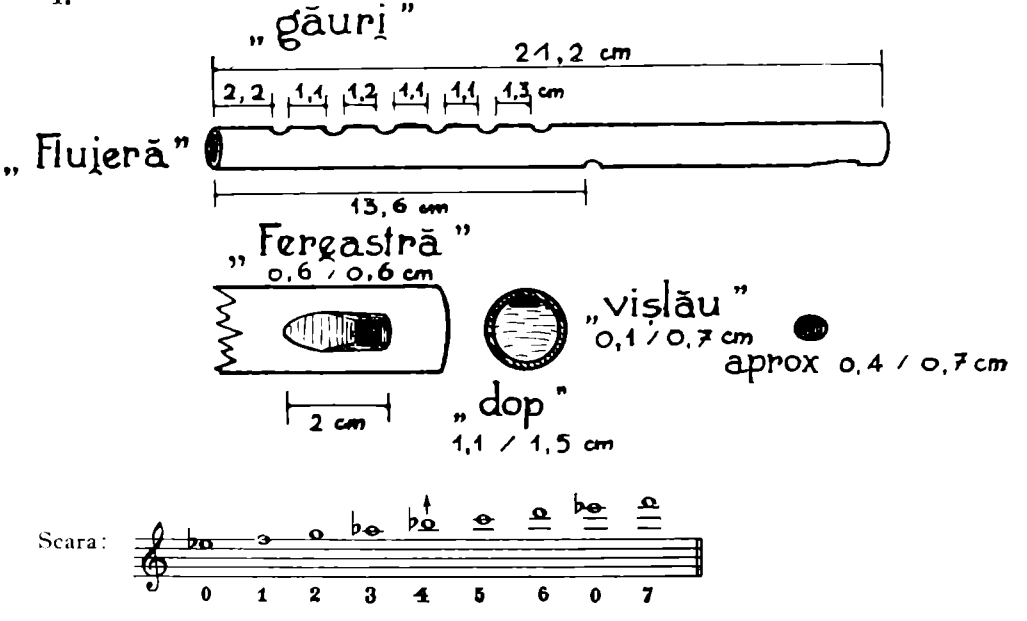
Pe feciorul său în vîrstă de 36 de ani, botezat și el Iustin, l-a însurat în casă, ca să aibe o mînă de ajutor, atît la cultivarea pămîntului cît și în exercitarea meseriei de frizer. Feciorul a urmat patru clase ale școlii primare din sat, de unde nu s-a deplasat decît în timpul armatei, pe care a făcut-o la Arad. Are un fecior în vîrstă de 18 ani, absolvent a șapte clase primare, pe care, la stăruința bătrînului, tot Iustin l-a botezat.

În casa lui Sora am găsit nu mai puțin de 16 fluiere cu dop, dintre care patru de metal. Cele de lemn au fost construite de « Moș Vidu dă la Răkitova » din lemn de prun, iar cele de metal de însuși informatorul nostru. Cu excepția unui singur fluier cu șase găuri pentru degete, toate celelalte au șapte găuri, a șaptea tăiată în partea din spate a fluierului, deasupra celorlalte, cam la egală distanță de ele și pe care executorul o închide sau deschide cu degetul mare.

Iustin Sora pretinde că sfredelirea unei găuri în plus este o inovație personală. Mărturisește în schimb că a văzut fluiere « negre » făcute prin « Boemia » [2], dar nu i-au plăcut. Feciorul său confirmă afirmația sa: « O văzut pă unu G'iță Florea, o zîs bin'e dîn claịn'et. O văzut acolo o gaură și ịel o socotșit că: asta mă ažută să scot încă un ton ». « Am făcut la o fluieră care s-o spart maị o gaură și am văzut că merže », lămurește Iustin-tatăl, iar nepotul, referindu-se la cea de-a șaptea gaură, precizează cu mîndrie: « patentu lu moșu ! »

Dintre fluierele de lemn, opt se potrivesc între ele. Dimensiunile lor sînt aproximativ aceleași, iar scările prezintă mici deosebiri între ele: toate dau o scară de mi bemol major cu treapta patra mai sus (aproape *la*) [3]:

1.



[2] Fluiere de fabrică, de obicei cu o gaură în spatele țevii.

[3] In acest exemplu, ca și în cele care urmează, am însemnat cu 0 = sunetul dat de instrument cu toate deschizăturile pentru degete închise, 1 = cu prima deschizătură (cea de jos) deschisă și celelalte închise; 2 = cu primele două deschizături deschise și celelalte închise ș. a. m. d. La un suflu mai tare fluierul cîntă cu o octavă mai sus.

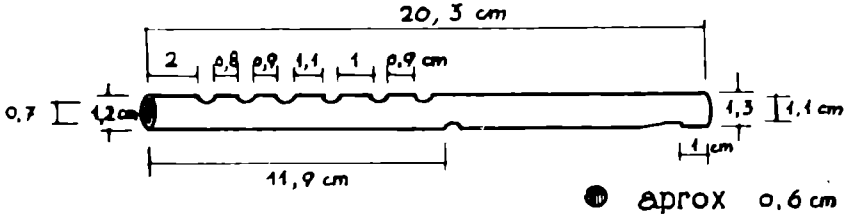
https://biblioteca-digitala.ro

(În privința distanțelor pe care constructorul trebuie să le aibe în vedere cînd face fluiere, informatorul susține că gaura 6-a trebuie să fie în mijlocul distanței dintre capete. Dacă s-ar afla la mijlocul distanței dintre capătul de jos și limba vranei ar fi vorba de o greșeală de construcție).

Unul din fluierele de lemn, pe care informatorul îl socotește cel mai vechi dintre fluierele sale, făcut « pọtśe năintśe d-ale ḍe aramă » (deci pe la 1900), are diametrul puțin mai mic și dă o scară perfectă de fa major. Două din fluierele de lemn, lungi de 27 cm, dau scări de re bemol major, și ele cu treapta patra ceva mai sus.

Cît privește fluierele de metal, construite de informator [4], dimensiunile și scările lor sînt următoarele:

2.

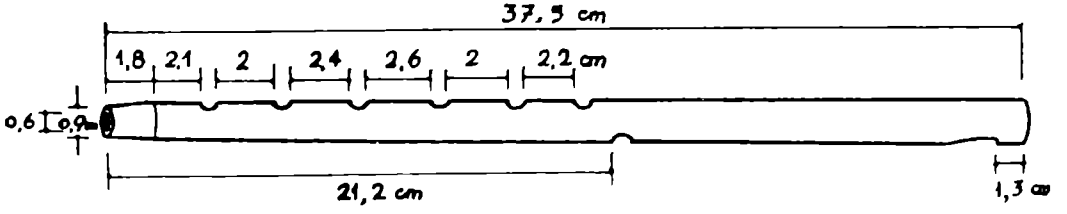


Făcut dintr-o țeavă de aramă cu dopul de aluminium, fluierul poartă inscripția:

IUSTIN SORA ANUL
1908

(Lipsește scara).

3.

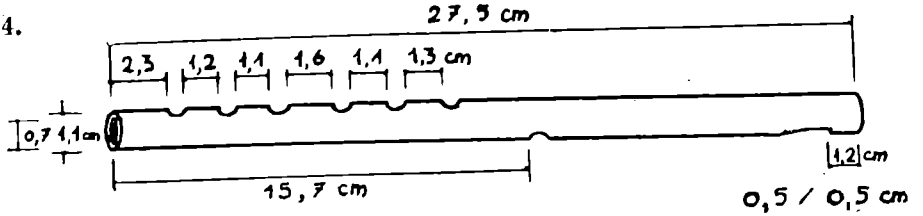


Scara:

[4] Odinioară mai făcea fluiere din metal consăteanul său Pavel Cătană zis « Simion Covaşi ».

https://biblioteca-digitala.ro

4.

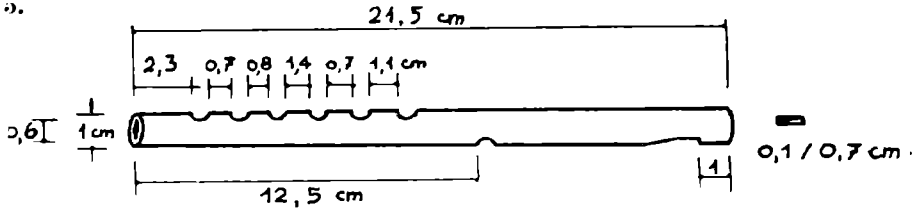


Fluierul, făcut dintr-o țeavă de aramă, poartă inscripția:

Sora Iustin.
din Ticvanul mic.
au făcut fluira in Lugos.
in anul 1915 XI/10

Scara:

5.



Scara:

(Lipsește descrierea fluierului din lemn cu 6 găuri pentru degete).

Cei trei Iustini Sora, tatăl, feciorul și nepotul, trudesc împreună pe același ogor și trăiesc laolaltă în casa părintească din Ticvaniul Mic, sat cu vre-o 300 de fumuri și o mie de suflete, așezat pe Valea Berzavei.

Aici, ca în toate comunele din regiune, tradiția corurilor și fanfarelor este vie. Înrîurirea muzicii armonizate asupra cîntecului popular local este atît de puternică încît țăranii și cu deosebire bărbații, nu înțeleg să-și cînte cîntările în grup decît pe mai multe voci. Am fost martorul acestui fenomen la Căminul cultural, unde un grup de feciori, după ce jocul s-a terminat, au cîntat pînă seara tîrziu, pe mai multe voci, felurite cîntece populare [5].

[5] De altfel nu este prima dată cînd s-a constatat un asemenea fapt. Așa cîntau și bănățenii din Banatul-sîrbesc, de la care s-a cules în timpul ultimului război. Acest mod de a cînta este neîndoios o înrîurire a corurilor și fanfarelor din regiune, dar și a muzicii populare a vecinilor sîrbi.

https://biblioteca-digitala.ro

Informatorii noștri au fost coriști. Iustin Sora-tatăl a cîntat timp de 30 de ani în corul din comună, înființat și instruit de țăranul compozitor Nistor Miclea din Mîrcina; Iustin Sora-fiul a cîntat vreo 15—16 ani în cor, iar Iustin Sora-nepotul cîntă de vreo 5 ani. Acesta din urmă a învățat pe deasupra notele și cîntatul din flaut, de la un consătean, Romulus Guțu, compozitor autodidact. În casa lor vine adesea agentul sanitar Gheorghe Bălan, în vîrstă de 41 ani, absolvent al școlii de agenți sanitari din Lugoj și el vechi corist. Bălan cîntă din fluier și din flaut, iar în timpul milităriei, pe care a făcut-o la un regiment din Calafat, a învățat timp de o jumătate de an notele. Îi adună laolaltă pasiunea pentru muzică. În multe seri casa lui Iustin Sora răsună de armonia fluierelor sau flautelor. Animatorul rămîne bătrînul Sora care-i îndeamnă mereu: « fă bas cîta », « fă și tu », « n-o slăbi ! »

Gîndul să cînte din fluier și să fie acompaniat de alt fluier i-a venit lui Sora după primul război mondial, pe cînd se ducea în părțile Timișoarei, pe la Tomnatec « cu parî dă vie ». Călătorea cu un consătean, pe nume Gheorghe Boca, pe care-l îndemna să facă o « coantră țigănească »[6], sau « cîta t'erț », « pînă o-nșeput să prindă măi bin'e ».

Prilejul debutului l-a avut în 1924 la Timișoara, în cadrul unei mari întreceri de coruri și fanfare, organizată de fosta Asociație a Corurilor și Fanfarelor din Banat. Dar să-l lăsăm să povestească pe bătrînul Iustin:

« Ieram corist. Iera în comisie Kiriac, profesor dă muzică dîn Bucur'ești, om micutșel[7], parcă-l văd ! Dup-aia iera Vel eanu dîn Tșimișoara, profesor dă muzîcă, care recomanda corurile. O fost și Ion Vidu.

Văzînd io că cîntă corurile și fanfarăle m-am dus la Velčeanu să-i dzî' și io o doină.

— Nu ieștș luat la program !

— Dumn'eta o vrei o nu io tot zîc. Zîc un marș după fanfara dă la Vranî. Cu sîla, fără voie, dzîc !

După aia, zîșe:

— Șe vr'ei să cînț ?

Am cîntat „Rămîi" [8].

— Nu-i bună că aia-i domn'ească.

— Atunș, zîc, îț cînt alta.

Am cîntat cu gura „Pă marzînea păduri" [9]. Tunșa:

— Poț tu să ziș cu fluiera ca cu gura ?

— Pot.

— Mă du' să tșe recomand.

Atunșea iel o dzîs așa:

— O ven'it doi păcurari să dzîcă cu fluiera: Iustin Sora și G'eorg'e Boca. (Săracu ! I mort. Iel n-o ștșiut bin'e, așa. M-o acompan'ea').

---

[6] Informatorul indică ritmul: ♫ ♫ | ♫ ♫

[7] Mărunțel.

[8] Romanța « Rămîi, o nu pleca, rămii »:

[9] Melodia este cunoscută mai ales cu textul « Pe marginea Dunării ».

https://biblioteca-digitala.ro

Așadar ne-o răcomandat, ne-am suit pă bină [10] și am cîntat „Pră marżina păduri" și o oră [11]: Lipidżeu. Pă urmă m-am înkinat.

— Halt! o zîs. O măi ștși vruna?

— Dacă vrei, pînă la dżîuă tot doine îț dzîc!

Atunș am cîntat: „Rămîi" și „Hora Volgi", așa am denumit-o [12], să vadă că ștșiu și domn'eștse. Cu aștșea am luat premiu » [13].

Încurajat de aplauzele celor cîteva mii de spectatori ai « emulării » de la Timișoara, precum și de premiul pe care l-a primit, Iustin Sora s-a gîndit să-și deprindă feciorul — care pe atunci cînta în cor la tenor — să-l acompanieze. L-a ispitit:

— « Îț cumpăr un piștsol [14] dacă înveț terț ». Și așa « o învățat măi bine ».

Șirul programărilor și succeselor ce au urmat ni-l deslușește Iustin Sora-fiul:

« Tunș, măi întîi am fost la Vila Klaus [15], la o ispozîție. Toatse țările o vinit. Turcu o avut luna pră stag: patruză și două de stăle și luna [16]. Iera tot drapeluri...

Acolo n'e-o băgat într-o pădur'e. Ne-o pus într-o pădur'e, acoperiț, la vreo 200 dă metări. O fost încă trei cu frundza. Țîgani o dzîs la masa domnilor. Cîn' noi am dzîs, o dat să n'e cautse. N'e-o scos afară și n'e-o fotografit. M-o întrăbat:

— Śe poftșeștș dî la min'e?

— Io vr'eau să dzîc și la Radio.

— Noa, scrie-l!

În 1930 am cîntat cu tata la Radio »

Programarea la Radio-București a avut o urmare însemnată asupra tehnicii de execuție a informatorilor noștri. Observînd că ei cîntă din fluier fără să-și însoțească melodia cu isonul gutural caracteristic, i-am întrebat care este motivul? Mi-a răspuns Iustin-tatăl:

« Io ziśeam înaintse așa, și la Radio mi-o zîs că nu-i bine. Năintse toț am dzîs așa. D-atunș nu măi žem. M-am do dăzvățat ». Iar Iustin-fiul a precizat:

— « Mie nu-m plaśe să ġem! »

După ce au cîntat la Radio-București au urmat alte programări:

[10] Scenă.

[11] Horă.

[12]

[13] Întîmplarea este consemnată în volumul *Corurile și fanfarele din Banat* de Iosif Velceanu, Craiova, Scrisul Romînesc, 1929, p. 77, unde citim: « Țăranii *Soia* și *Bacu*, ambii din Ticvaniul mare, au primit cîte 500—500 lei pentru frumoasele cîntece executate cu fluerul ». De asemenea în *Autobiografia* lui I. Velceanu, Timișoara, f.d., p. 118, unde stăruie aceeași greșeală atît în ce privește numele celor doi artiști populari cît și a comunei lor de baștină.

[14] Pistol.

[15] În apropierea Reșiței.

[16] O evidentă confuzie între drapele diferite.

https://biblioteca-digitala.ro

« La Logoź, iar la o emulare (1934—1935), cîn s-o pictat bisărica. Am fost programaț! » La Cîlnic, « cînd s-a făcut gara »; la Oravița, la o serbare, cînd au cîntat deodată patru fluierași: cei trei Sora și Achim Popa, iar « în 1939 la grăgina dă tir la Oravița ».

După 23 August 1944, odată cu dezvoltarea considerabilă a mișcării artistice de amatori din patria noastră, Iustin Sora și ai săi s-au avîntat cu entuziasm în munca culturală de mase. A cîntat « cu čel mic la Reșița » în 1947, iar în toamna aceluiași an la Oravița. A participat în repetate rînduri la concursurile și festivitățile artistice de amatori. Evidențiat și premiat în mai multe rînduri, Iustin Sora a luat parte cu mare succes la un concurs pe țară, a cărui finală s-a desfășurat în București în toamna anului 1951.

Repertoriul muzical pe care mi l-au cîntat cei trei Sora, în scurtul răstimp cît a durat cercetarea, a cuprins între altele: *Bătrînețe haine grele*, cu armonia bazată pe ison, evoluînd uneori la terțe sau sexte, apoi la octavă; *Ardeleana: Adă Doamne și vara* [17] cu variații și contramelodii interesante făcute de fluierul al doilea; *Negruța*, după corul lui Vidu, cu armonizarea după cor; *Lugojana*, de asemenea după cunoscutul cor al lui Vidu; *Maria neichii Marie, Cînd și-a țierdut ciobanul oile*, cîntat de Sora-tatăl fără acompaniament; « *Hora fetșelor,* » învățată de la « doauă fetșe dă la Oravița » [18]. (Provocați de culegător o cîntă cu două fluiere — Iustin-tatăl și Iustin-feciorul — și două flaute — Iustin-nepotul și Gh. Bălan — deși după mărturisirea bătrînului « n-am mai zîs cu fluiere șî flaute ».) Apoi: *Lăsai țușca ruginită, Pădure, dragă pădure, Dă la mine țîn la draga* [19], despre care Iustin-tatăl povestește că l-a cîntat în tinerețea lui

Allegretto
17
I.
II.
etc.
18
etc.
Parlando rubato
19
De la mi - ne pîn' la dra - ga Fă - cui dru-mul ca - ia — ga
Tempo giusto
Rubato
Bu - su — ioc chi - tat, Mîn - dro te-am lă - sat, Iran-da-fir și-o floa - re
Mîn-dro, i - ni - ma mă doa - re!

https://biblioteca-digitala.ro

într-o noapte « dă m-o globit [20] zăndari »; *Mînă Gheorghe boii bine*, cîntat din două flaute de Iustin-Sora-nepotul și Gh. Bălan. Iustin Sora-tatăl ține hangul cu gura și cere feciorului: « fă și tu ! » Din cest cîntec trec la jocul *Marie poale ciurate* [21], la care Sora-tatăl bate ritmul pe masă: 3 ♪. ♩ ♩ și îl îndeamnă pe unul din executanți: « n-o slăbi ! » Tendința de înlănțuire a melodiilor într-un potpuriu este vădită. Jocul anterior este legat de o *Horă*, despre care unul dintre informatori declară: « le-am luat după ureke cum le-am auzît, cum am prins melodia ».

Instrumentiștii noștri cîntă cu fluiere de același fel (din cele opt care se potrivesc între ele). Ei sînt convinși că felul lor de a cînta cu « contră » și « secund » ori « țerț » este superior execuției omofone. Cînd le-am povestit despre cunoscutul ansamblu de fluiere din Jina-Hunedoara, care după cum știm își cînta pe atunci repertoriul la unison, Iustin Sora-tatăl mi-a declarat categoric: « Poatśe să fie și śinspr'eśe laolaltă, dacă nu faśe țerț nu-i niś un c...t ! »

Armonia pe care o întrebuințează este cea funcțională, bazată în special pe acordurile de tonică și dominantă ale unei tonalități oarecare, mai puțin pe cel de subdominantă. Executanții se conduc empiric după simțul armonic pe care l-au dobîndit, îndeosebi prin practica muzicii corale [22].

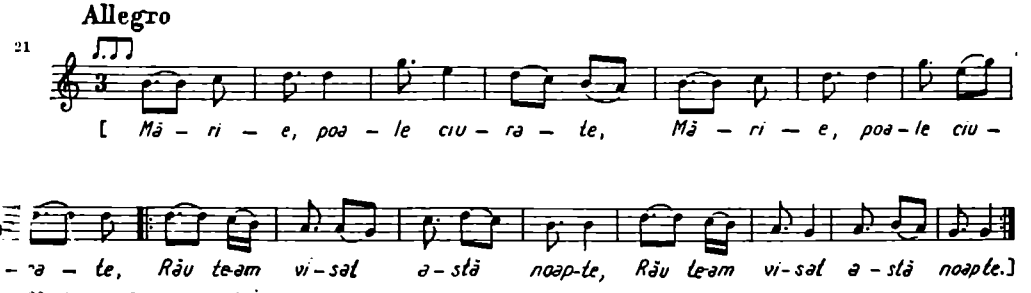
Acompaniatorii dibuie căutînd sunetele destinate să întovărășească melodia: « Io nu știu śe găsăsc, numa caut » ne spune Iustin Sora-fiul. Tot el precizează: « Io mi-s terțist și ăsta (Sora-nepotul) iară ». Caută să se potrivească cu melodia, dar « notă nu știu nimic ».

Dintre cei trei Sora, tatăl și feciorul cîntă alternativ melodia, în timp ce nepotul doar acompaniază [23].

Acompaniamentul fluierașilor se bizuie în bună parte pe principiul isonului prelungit, pînă ce simțul armonic le pretinde o schimbare de acord. Unul din fluierași — uneori amîndoi — caută de cîte ori pot să urmărească melodia în terțe și sexte inferioare, uneori în terțe superioare. Cei doi fluierași acompaniatori, urmărind melodia, se străduiesc să-și potrivească sunetele după ea, dar nu se sinchisesc unul de altul. De aici unele disonanțe neașteptate. (Înregis-

[20] Amendat.

[21]



[22] Acest fapt este ilustrat de altfel și de repertoriul ansamblului, care — cum s-a văzut — cuprinde și melodii învățate la cor.

[23] În treacăt, însemn aici faptul că între tată și fecior se nasc adesea discuții în ce privește mișcarea. « Ieu vreau o iuțeală mai mare » ne spune Sora-fiul, în timp ce taică-su replică: « Juțăi d-aștśa-s cam țigăneștśe ». Informația își are tîlcul ei, oglindind nu numai o anume mentalitate, dar mărturisind originea lăutărească a instrumentalismului împins spre o velocitate aproape retorică.

https://biblioteca-digitala.ro

trările pe bandă de magnetofon făcute cu ansamblul lui Iustin Sora în toamna anului 1951 confirmă aceste observații).

Pe cît știm, în faza actuală a cercetărilor, Iustin Sora este cel dintîi instrumentist popular de la noi care s-a gîndit să organizeze un ansamblu de fluiere

Cei trei Sora la o programare în Oravița (1946)
(Fotografie primită de la Dr. Petru Groza).

care să cînte pe mai multe voci. Străduințele sale au fost apreciate, pe măsura însemnătății lor, abia în anii puterii populare, iar mica sa formație de fluiere a dat un netăgăduit imbold altor formații de acest gen, în a-și îmbogăți execuția printr-o cîntare polifonică.

ОБ АНСАМБЛЕ ФЛУЕРАШЕЙ ЮСТИНА СОРА

В связи с развернувшимися за последние годы смотрами художественной самодеятельности выдвинулось маленькое народное трио флуерашей — банатский крестьянин Юстин Сора в возрасте 67 лет с сыном и внуком.

Страстный любитель игры на флуере (в его доме можно найти целую коллекцию флуеров) Юстин Сора счел нужным прибавить к шести пальцевым отверстиям своих флуеров с «пыжом» еще одно, которое он прорезал с обратной стороны трубки, выше других отверстий, как он это видел на кларнете.

Мысль об игре на флуере в сопровождении другого флуера пришла ему в голову после первой мировой войны, когда он вместе с одним из своих односельчан развозил подпорки для подвязывания виноградных кустов по селам виноградарского района на

https://biblioteca-digitala.ro

севере Баната. Оба они впервые выступили в 1924 году в Тимишоаре по случаю проходившего там конкурса любителей.

Юстин Сора, поощренный аплодисментами нескольких тысяч собравшихся слушателей и полученной премией, решил приучить аккомпанировать себе сначала сына, а затем и внука.

Все трио Сора играет на одинаковых флуерах (с « пыжом » и семью пальцевыми отверстиями). Старик и сын попеременно исполняют мелодию, в то время как внук только аккомпанирует. Аккомпаниаторы используют функциональную гармонию, основанную, главным образом, на тонике и доминанте одной тональности, и реже на субдоминанте, а также на сопровождении мелодии в терцию или сексту. Исполнители эмпирически руководствуются чувством гармонии, приобретенным ими на практике хоровой музыки.

Насколько нам известно, Юстин Сора является первым румынским народным инструменталистом, которому пришла мысль об организации группы флуеров, которые играли бы многоголосно. Его усилия были оценены по заслугам только в годы народно-демократического строя, а его маленький ансамбль флуеров бесспорно дал толчок другим ансамблям этого вида для перехода на полифоническое исполнение.

JUSTIN SORA'S PIPE ENSEMBLE

At the various competitions of Amateur Art Ensembles held during the last years a small folk pipe trio — consisting of the 67 year old Banat peasant Justin Sora, his son and grandson — came into evidence.

Justin Sora, a keen piper, with a rich collection of pipes in his house, had the idea of adding a suplementary hole to the six perforations of his "stopper" pipes, a hole cut into the reverse side of the pipe, above the others, just as he had seen at a clarinet.

The idea of accompanying his pipe-playing by a second pipe occurred to him after the first world war, one day, as he was tramping along with a fellow-villager, carrying vine-props to some vine-growing communities in the north of Banat. The two peasants afterwards made their debut, in 1924, at Timişoara, on the oaccasion of an amateur contest.

Encouraged by the applause of the several thousand spectators, and stimulated by the prize that was awarded him, Justin Sora decided to teach his son, and later his grandson, to accompany him in his performance. All the three Soras employ the same kind of shepherd's pipe (with a stopper and seven finger-holes).

The father and the son play the tune in turns, whilst the grandson only plays the accompaniment. The harmony used by the accompanist is functional, based principally on the chordal combination of the tonic and the dominant note in any tonality and in a lesser degree of the subdominant chord; the melody is also frequently accompanied by thirds or sixths. The performers are empirically guided by their sense of harmony acquired chiefly through the practice of choral music.

Justin Sora is, as far as we know, the first Roumanian folk-instrumetalist to organize a group of pipers playing in different voices. His skill and efforts have only received their due appreciation under the regime of people's democracy. His little pipe ensemble has been an undeniable stimulus to numerous similar formations in inducing them to enhance their pipe-playing by a polyphonic execution of their performance.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE AȘA NUMITA GAMĂ ȚIGĂNEASCĂ

GH. CIOBANU

Țiganii, popor a cărui origine și dată a venirii în Europa nu se cunosc nici pînă astăzi cu certitudine, au atras atenția lumii europene încă din evul mediu, între altele prin talentul lor muzical. Pretutindeni unde s-au împrăștiat și-au manifestat aptitudinile lor muzicale, nu peste tot au jucat însă același rol ca în viața muzicală a popoarelor romîn și maghiar. Putem afirma că rolul jucat de țiganii muzicanți în viața poporului romîn este chiar mai mare decît cel jucat în viața poporului maghiar, deoarece aici — cel puțin în fostele Țări Romîne — lăutarii, cum li se spune de obicei, și-au însușit nu numai muzica instrumentală, ci și pe cea vocală care se cîntă la nunți și la tot felul de alte petreceri, de la care ei sînt nelipsiți.

Prezența lor în Peninsula Balcanică ne este semnalată încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea, iar la noi sînt menționați pentru prima oară în anul 1385 [1]. Ca muzicanți populari, țiganii nu apar însă în documente decît abia în secolul al XVI-lea: în anul 1543 la maghiari [2], în anul 1570 la romîni [3], dar această îndeletnicire a lor trebuie să fie mult mai veche.

Practicarea susținută și îndelungată a profesiunii de muzicanți populari a dus la crearea și dezvoltarea unui stil de execuție și interpretare care prezintă unele particularități deosebite față de cele cunoscute din muzica apuseană. Datorită acestui stil, muzica interpretată de țigani a reușit, încetul cu încetul, să pătrundă în gustul clasei stăpînitoare feudale, iar mai apoi în creația unor compozitori [4]. Mai mult ca sigur că deseori li se cerea țiganilor muzicanți să execute chiar cîntece cu texte țigănești. Numai așa ne putem explica aflarea a două asemenea cîntece în Codex Cajoni, cuprinse sub titlul: « Dade zingaricum » [5].

Atracția către muzica « țigănească » crește pe măsură ce timpul se scurge. Însuși W. A. Mozart folosește, dacă nu motive din melodiile cîntate de țigani,

---

[1] v. I. Chelcea: Țiganii din Romînia. București, 1944, 14; George Potra: Contribuțiuni la istoricul țiganilor din Romînia. București, 1939, 19.

[2] v. Emile Haraszti: La musique hongroise. « Les musiciens célèbres ». Henri Laurens éditeur. Paris, 1933, 34; Zenei Lexikon. Budapest, 1931, 70 (la cuvîntul ciganyok).

[3] v. C. Bobulescu: Lăutarii noștri. București, 1922, 39—40; G. Breazul: Istoria muzicii, la Romîni. Ministerul Culturii. Conservatorul « Ciprian Porumbescu ». Tip. și Lit. Învățămîntului, București, 1956, 67.

[4] v. Emile Haraszti, op. cit., 80.

[5] v. Szabolcsi Bence: A. XVII század magyar világi dallamai (Melodii de lume maghiare din sec. al XVII-lea) J. Akademiai Kiadó. Budapest, 108—109 (nr. 91—92).

https://biblioteca-digitala.ro

cel puțin așa numita « gamă țigănească » [6]. Această creștere a influenței muzicii « țigănești » este, desigur, rezultatul creșterii numărului orchestrelor de țigani care au luat naștere, mai întîi în Ungaria, ca urmare a dezvoltării burgheziei maghiare [7]. Fenomenul creșterii acestor orchestre se constată de asemenea în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în Țările Romîne [8] și în Rusia [9]. Asemenea formații apar mai la toate curțile boierilor romîni stăpîni de robi țigani. Există mărturii cum că unii dintre acești boieri romîni aveau chiar cîte două asemenea orchestre [10].

Apogeul creșterii gustului pentru muzica « țigănească » este atins însă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cînd compozitorii — în deosebi din Ungaria și Romînia, dar și din alte țări — se întrec în a folosi în creațiile lor melodii cîntate de țigani, precum și în a culege și a publica asemenea melodii [11]. Răspîndirea gustului pentru această muzică în clasele stăpînitoare se datorește între altele, după cum susțin unii istorici [12], impunerii curentului romantic. Continua improvizație care stă la baza felului de a cînta al lăutarilor, contrastul de nuanțe și accente, ca și lirismul adesea exagerat al cîntecelor lor erau tocmai pe linia acestui curent. Dar mai mult decît oricine și orice a contribuit la preamărirea artei muzicale țigănești Franz Liszt, prin cele 19 rapsodii ale sale și mai ales prin cunoscuta sa publicație privitoare la țigani și la muzica lor [13] în care vorbește despre geniul creator al țiganilor.

Toate aceste împrejurări și fapte au făcut ca în muzicologia internațională să pătrundă și să se încetățenească unele păreri nefondate științific care, cu tot efortul depus de cercetători competenți, încă n-au putut fi total înlăturate. Menționăm dintre aceste păreri pe aceea care atribuie origine țigănească cîntecelor pe care le-au cîntat muzicanții țigani către sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în mai tot secolul al XIX-lea. Cercetările au dovedit că toate acele cîntece sînt creații în stil popular ale unor compozitori cunoscuți; că chiar melodiile create de compozitori țigani «urmează întru-totul factura cîntecelor culte în stil popular» [14].

---

[6] v. Gaston Knosp: Les Tziganes. Encycl. de la musique et Dict. du Conserv. Première partie. Hist. de la musique, V, 2655.

[7] v. Emile Haraszti, op. cit., 45, 92—93.

[8] v. Gh. Ciobanu: Barbu Lăutarul. Contribuții la cunoașterea vieții, activității și a repertoriului pe care l-a cîntat. *Revista de Folclor*, III (1958), nr. 4, 100.

[9] v. B. Steinpress: K istorii « țîganskogo penia » v Rossii. Gosudarstvennoe muzîkalnoe izdatelstvo. Moskva, 1934, 22—23.

[10] v. G. Sion: Proză. E.S.P.L.A., 1956, 67.

[11] *La Maghiari*, compozitorii: Elemér Szentirmay, László Kun, Geza Lányi, Ernö Lányi, Géza Márton, dar și Franz Liszt și Franz Erkel folosesc melodii « țigănești » sau compun în stilul melodiilor cîntate de țigani. *La Romîni*: Alexandru Flechtenmacher compune unele melodii ale operetelor pe care le-a scris în stilul celor « țigănești », iar François Rouchitzki, J. A. Wachmann, C. Miculi, H. A. Ehrlich și Al. Berdescu publică melodii culese de la lăutari. În același timp, poetul Vasile Alecsandri scrie o cantonetă al cărui erou este Barbu Lăutarul, cel mai mare lăutar moldovean din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Însfîrșit, George Enescu folosește în creațiile sale melodii care circulau prin lăutari. *La Ruși*: Ivan Praci spune despre unele cîntece din ediția a doua (1806) a culegerii sale că sînt cunoscute sub numele de « țigănești » iar A. S. Puşkin scrie un poem despre țigani.

[12] J. Keldîș: Istoria russkoi muzîki. Ceast pervaia. Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe muzîkalnoe izdatelstvo, 1948, 272.

[13] Franz Liszt: Les Bohémiens et leur musique en Hongrie. Paris, 1859.

[14] Béla Bartók: Însemnări asupra cîntecului popular [Muzică țigănească sau muzică maghiară?] E.S.P.L.A., 1956, 137.

https://biblioteca-digitala.ro

Totuși această părere eronată mai poate fi întîlnită încă la mulți oameni. Ea se datorește faptului că s-a identificat muzica executată de țiganii muzicanți cu muzica propriu-zis țigănească. De altfel această confuzie s-a întîmplat nu numai la romîni și la maghiari dar și la alte popoare [15].

O altă părere la fel de eronată, după părerea noastră, este aceea care susține existența unei « game țigănești », pe care țiganii ar fi transmis-o majorității popoarelor Europei centrale și sud-estice. Dacă părerea anterioară a fost oarecum dezrădăcinată, cel puțin din mintea specialiștilor, aceea referitoare la existența « gamei țigănești » mai este susținută chiar de unii specialiști. Fiind o problemă care interesează în mod egal și folcloristica noastră, deoarece pe de o parte s-a atribuit și la noi origine țigănească gamei pe care vom urmări-o, iar pe de altă parte această gamă se întîlnește relativ frecvent în culegerile secolului trecut, vom căuta să vedem ce este cu ea, de unde ne-a venit.

Vorbind de « gama țigănească », unii cercetători se referă numai la gama ce urmează: **1.** alții alătură acesteia pe cea următoare: **2.** ca și alte game defective înrudite cu acestea două. Structura lor asemănătoare — ambele au cîte două secunde mărite: prima între treptele 3—4 și 6—7, iar a doua între treptele 2—3 și 6—7 a contribuit, desigur, la denumirea lor comună de « game țigănești ».

În prezentarea noastră, excludem total cea de a doua gamă pentru considerentul că, fiind folosită de ehul (glasul) al VI-lea al muzicii psaltice, considerăm discuția ca inutilă, neputînd admite că biserica răsăriteană ar fi împrumutat, pentru cîntările sale cultice, o gamă — și odată cu ea și melodiile, deoarece gama nu poate fi împrumutată fără melodiile care o vehiculează — a unui popor pe care l-a anatemizat adesea. De altfel vom vedea — și în istoria muzicii este cunoscut acest lucru — că se vorbește încă înainte de apariția țiganilor de lupta unora dintre conducătorii bisericii împotriva gamelor cromatice, a genului cromatic chiar în totalitatea lui.

Pînă în prezent nu știm exact de cînd a început să se vorbească de existența unei « game țigănești ». Franz Liszt îi semnalează doar prezența în muzica pe care a ascultat-o și notat-o de la muzicanții țigani, nu-i dă însă nici o denumire [16]. Din datele pe care le deținem, această gamă se numea la maghiari către sfîrșitul secolului trecut, « gamă minoră ungurească » [17] iar la noi, la începutul acestui secol, « scara națională » [18], sau « scară armonică națională » [19], pe cînd în alte

[15] B. Steinpress: op. cit., passim.

[16] Franz Liszt: op. cit., Ed. 1881, 395.

[17] A. de Bertha: La musique hongroise et les tziganes. *Revue des deux mondes*, A. XLVIII, 1878, 918.

[18] T. Popovici: Dicționar de muzică. Nagy Szeben, 1905, 131.

[19] P. Pîrvescu: Hora din Cartal. Academia Romînă, « Din viața poporului romîn » I, București, 1908, 176 (nr. 56).

https://biblioteca-digitala.ro

părți se numea, « gamă orientală » [20]. Ceva mai mult, unii teoreticieni încearcă, mai aproape de noi, cu totul alte denumiri [21].

În urma ofensivei dusă împotriva afirmației cum că ceea ce cîntau țiganii muzicanți era muzică țigănească, încetul cu încetul această idee a fost părăsită dar gama văzută mai sus, numită pînă atunci « națională », a început să fie numită « țigănească ». La această nouă numire a contribuit desigur faptul că gama în cauză putea fi găsită numai în melodiile cîntate de muzicanții țigani profesioniști nu și în cele ale masei țărănești.

Într-o primă etapă, se vorbește de o « gamă unguresc ă » sau « gama țigănească », deci se identifică oarecum muzica maghiară cu cea executată de muzicanții țigani [22]. Mai tîrziu se rămîne doar la denumirea de « gamă țigănească », Gaston Knosp, de exemplu, considerînd-o drept « gama clasică » a țiganilor [23].

La noi, Eduard Caudela caută să dovedească cum că în muzica romînească există trei game: o « *gamă minoră țigănească* », identică celei pe care am văzut-o la început; o « *gamă minoră romînească* », identică celei de a doua, despre care am spus că este folosită și de glasul VI psaltic; însfîrșit o « *gamă majoră cu semitonurile între gradele 4—5 și 6—7* » [24], deci cu următoarea structură:

3. La Bulgari, Stoian Djoudjeff vorbește,

de asemenea, de « gama țigănească », pe care o împrumută însă de la Gaston Knosp deoarece nu există — după cum afirmă — la vecinii noștri din sud [25].

Toți autorii citați mai sus — ca și alți cîțiva [26] — ne indică pe lîngă denumirea gamei și scara respectivă. În afară de aceștia, mai vorbesc însă și alții de existența

---

[20] v. Michel Brenet: Dictionnaire pratique et historique de la musique. Librairie Armand Colin, Paris, 1926, 144.

[21] La noi, D. Cuclin (*Manual de muzică*, clasa a IX-a secundară. București 1937, p. 41) o numește *minor — hipolidian — armonic*; iar la bulgari, Asen Karastianov (Melodicini i harmonicini osnovi na bălgarskata narodna pesen, Sofia 1950, p. 49, 123) o numește *exotico-armonică* (exoticino-armonicina).

[22] Hugo Riemann: Musiklexikon. Berlin-Leipzig, 1916, 1160. Apropierea este menționtă și în ediția franceză din 1931 (v. Dictionnaire de musique. Traduit par G. Humbert, Ed. III. Paris, 1931, 595).

[23] Gaston Knosp: Les tziganes . . . , V, 2647.

[24] M. Gr. Posluşnicu: Istoria muzicii la Romîni. București, 1928, 350. Marcel Montadon (La musique en Roumanie, în « Encycl. de la musique et Dict. du Conserv. Première partie. Histoire de la musique, V, 2660) reproduce, după Caudela, cele trei game — aceasta din urmă avînd treapta a cincea alterată suitor în loc de a patra — afirmînd că ele contribuie la redarea « caracteristicii proprie » a muzicii noastre. Menționăm că aceste trei game nu sînt nici singurele și nici cele mai frecvente game pe care le întîlnim în creația populară romînească. Ceva mai mult, prima dintre ele nu se întîlnește decît în ceea ce cîntă lăutarii, iar ultima se întîlnește mult mai frecvent — de asemenea tot în ceea ce cîntă lăutarii — avînd și treapta a doua ridicată.

[25] Dr. Stojan Djoudjeff: Teoria na bălgarskata narodna muzica [Teoria muzicii populare bulgare]. Dărjavno izdatelstvo « Nauka i Iskustvo ». Sofia, 1955, 293—296.

[26] v. Martin Block: Moeurs et coutumes des Tziganes. Payot, Paris, 1936, 209; — Dinczér Oszkár: A cigány hangsor [Gama țigănească]. « Ethnographia népélet ». A magyar néprajzi társaság folyoirata, Szerkeszti Györffy István. XLVIII Évfolyam (1937), 1 szam, 470—671; Božidar Širola: Die Volksmusik der Kroaten. Studia memoriae

https://biblioteca-digitala.ro

uneia sau a mai multor « game țigănești », cum sînt: Emile Haraszti [27] și Csanki Imre — Csanki Sándor [28] la maghiari, și G. Onciul la noi [29]. La acesta din urmă, referirea este totuși ceva mai precisă, în sensul că vorbește de « gama minoră cu intervale de secunde mărite și treapta a patra alterată ».

Deși toți autorii citați mai sus indică sau numai numesc « gama țigănească », sînt cîțiva dintre ei care nu se mulțumesc numai să atribuie țiganilor această gamă, ci merg pînă a o pune în legătură cu locul de baștină al acestora, India [30]. Dinczér Oszkár caută chiar să dovedească originea indiană a țiganilor pe baza unor vechi instrumente cu arcuș indiene și a existenței gamelor « dublu-armonice » la țigani și la indieni [31].

Se vede, din toate acestea, cît de puternic este încetățenită părerea existenței unei game țigănești. Pentru a ne da seama în ce măsură este sau nu întemeiată această susținere, să vedem mai întîi dacă originea « gamei țigănești » poate fi localizată cu precizie în India.

Demonstrarea originii indiene a țiganilor, făcută pe bază lingvistică, a necesitat multe eforturi din partea celor ce s-au ocupat cu această problemă, fără să se poată determina cu precizie însă idiomul din care s-a putut desprinde limba țigănească. Această descoperire, de o valoare incontestabilă, a îndemnat pe unii muzicologi să caute explicarea prezenței modurilor cromatice în melodiile cîntate de muzicanții țigani tocmai în această origine indiană a lor. Cei în cauză au fost ajutați în adoptarea acestei ipoteze de faptul că există, într-adevăr, la indieni cele două game cromatice pe care le-am văzut mai sus, ca și multe altele. Prima dintre aceste game — « gama clasică țigănească », cum o numea G. Knosp — poartă denumirea, în sistemul modal karnatic, de *Srimhandra*, iar a doua se numește *Mâya malavagaula* (în sistemul hindustan se numește Kalingra) [32].

Această asemănare pe de o parte, drumul urmat de țigani în deplasarea lor (India—Persia—Peninsula Balcanică etc.), drum confirmat de lexic, pe de altă parte, ar explica pentru Dinczér Oszkár și alții atît originea gamelor de mai sus, cît și prezența lor în muzica țiganilor și a popoarelor balcanice. Ipoteza ar putea fi considerată valabilă, desigur, dacă nu am afla aceleași game și la alte popoare asiatice care, în decursul istoriei, au jucat un important rol cultural și artistic în Orientul mijlociu. Ne referim la popoarele mesopotamice și arabice, mai precis la Perși și la Arabi, la care întîlnim de asemenea gamele de mai sus. Iată, de exemplu, o melodie persană în care întîlnim « gama țigănească » pe care o urmărim [33].

Belae Bartók sacra. Aędes Academiae Scientiarum Hungaricae Budapestini (MCMLVI) 91. Autorul nu afirmă că această gamă ar fi « țigănească », spune însă că se găsește în așa numita — de către F. Liszt — muzică țigănească.

[27] Emile Haraszti: La musique hongroise . . . , 12.

[28] Csanki Imre — Csanki Sándor: Népdalgyüjtés a magyarországi Cigányok Között [Culegere de cîntece populare printre țiganii din Ungaria]. Emlékkönyv Kodály Zoltan hetvenedik születésnapjara. Budapest, 1943, 358.

[29] G. Onciul: Istoria muzicii. București, 1929, I, 21.

[30] v. Gaston Knosp: op. cit., 2647; G. Onciul: op. cit., 20.

[31] Dinczér Oszkár: op. cit., 470—471.

[32] J. Crosset: Inde. Hist. de la mus. depuis l'origine jusqu'à nos jours. Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv. Première partie. Hist. de la musique, I, 325—326.

[33] v. Cl. Huart: Musique persane. Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv. Première partie. Hist. de la mus., V, 3081.

https://biblioteca-digitala.ro

Așa cum se întîmplă în marea majoritate a makamatelor orientale — și cum întîlnim în multe melodii care au circulat la noi în prima jumătate a secolului trecut [34] — melodia nu păstrează de la început pînă la sfîrșit aceeași gamă, ci modulează.

Spre deosebire de exemplul de mai sus, cel arab care urmează se păstrează însă în întregime în aceeași gamă [35].

Autorul studiului din care am luat acest exemplu afirmă chiar că această gamă face parte, pe lîngă alte 15, dintre « tonalitățile cele mai folosite » în Egipt [36].

„GALI-EL QUAMIL WEL KAS FI YADDO'

de Mauseus Aouad

[34] v. Anton Pann: Cîntece de lume. Transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu. E.S.P.L.A., 1955, nr. 88, 92, 98, 117, 136, 141, 165, 166.

[35] J. Rouanet: La musique arabe. Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv. Première partie. Hist. de la mus., V, 2765.

[36] Id. ibid.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă gama noastră — ca și multe altele, de altfel — se găsește, în afară de indieni, la perși și arabi, i-am putea atribui aceeași origine indiană?

Există o poveste, transmisă de poetul persan Firdusi (cca. 939—1020), în care se spune că pe timpul regelui persan Bahram (430—443) ar fi fost aduși din India în Persia 10.000 de *Luri*, bărbați și femei care erau foarte buni muzicanți. Aceștia ar fi țiganii [37]. Întrebarea este: exista genul cromatic la perși cînd au fost aduși acești muzicanți sau a fost adus de ei, iar de la perși a trecut apoi la arabi? Fără discuție că exista, după cum exista și la vechii elini, fapt confirmat de toți cercetătorii muzicii acestora. Iată o dovadă în plus de existența acestui gen în părțile Egiptului, la începutul secolului al treilea al erei noastre: Clement Alexandrinul (mort pe la anul 220) se ridică împotriva genului cromatic, considerîndu-l bun doar « pentru excesele curtezanelor », nu însă pentru cîntarea bisericească [38].

Dacă pentru această perioadă ne lipsesc date concrete privitoare la muzica persană, pentru mai tîrziu există și asemenea date, cel puțin cu referire la influența pe care a avut-o această muzică asupra celei bizantine. Astfel, despre Cosma Asicritul, profesorul lui Ioan Damaskinul (sec. VIII), se spune că era « cu desăvîrșită cunoștință în muzica persiană » [39]. « Cu desăvîrșire învățați în muzica persiană » au fost de asemenea o serie de melurgi bizantini, începînd cu Gherman Neon Patron, care a trăit pe la începutul secolului al XVII-lea, și sfîrșind cu acel Petru Peloponesianul Lambadarie [40], despre care se spune că frecventa în mod obișnuit palatul sultanului [41].

Această influență este explicabilă dacă ne gîndim că Persia, spre deosebire de India, a reînviat într-una ca stat independent, cu toate ocupațiile străine ce

[37] Martin Block: Moeurs et coutumes des tziganes . . . , 39, 201—202.

[38] A. Gastoné: Les origines du chant romain. Paris, 1907, 45—46.

[39] A. Pann: Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică. București, 1845, XXI.

[40] Id., ibid., XXIV—XXV

[41] Pr. J. D. Petresco: L'Office de Noël. Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1932, V.

https://biblioteca-digitala.ro

s-au perindat, și că această Persie s-a bucurat de o veche tradiție culturală, fiind moștenitoarea și continuatoarea civilizației mesopotamice. Așa se face că, din punct de vedere muzical, a avut înrîuriri puternice asupra Bizanțului, a lumii arabe, iar mai apoi asupra turcilor. Dovada acestei influențe în domeniul muzicii o avem în denumirile multor trepte și moduri arabe și turcești care, cu toate adaptările la spiritul limbilor respective, pot fi recunoscute bine ca avînd origine persană [42].

Din cele două exemple muzicale date mai sus am văzut că gama de care ne ocupăm există la perși și la arabi. Ce denumire poartă? Felul cum sînt prezentate de teoreticieni diferitele scări îngreunează oarecum identificarea gamei noastre, nu pînă într-atît însă încît să nu-i putem da de urmă. Pentru lumea perso-arabă makamul nu este, în general, egal cu o anumită gamă, după cum nu este nici râga indiană, atît unul cît și celălalt însemnînd mai de grabă teme, motive pe baza cărora iau naștere cîntecele. Dovada o avem în faptul că cerîndu-i unui cîntăreț arab să cînte gama unui makam, acesta cîntă « invariabil — după cum spune J. Rouanet — o temă, un fragment » melodic [43]. Sub această formă de motiv melodic întîlnim la arabi « scara » makamului *Hᶜosar busalik:*

6.

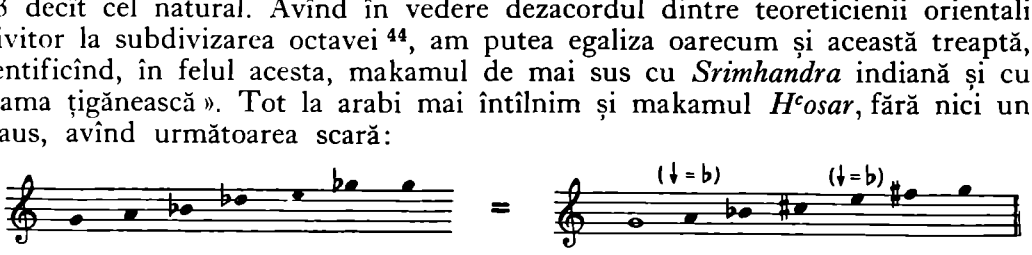
Dacă înlocuim treptele *re bemol* și *sol bemol* prin *do diez* și respectiv *fa diez*, obținem motivul melodic:

7.

care ne dă, prin reducerea la unitate a treptelor, gama

8.

asemănătoare cu « gama țigănească ». Singura diferență între ele ar fi treapta *mi* care în « gama țigănească » este *mi bemol*, iar aici este reprezentată printr-o notă de formă alungită *(punctum inclinatum*, cum se numește în notația gregoriană, sau *semibrevis* în cea proporțională), indicînd un sunet mai jos cu aproximativ 1/3 decît cel natural. Avînd în vedere dezacordul dintre teoreticienii orientali privitor la subdivizarea octavei [44], am putea egaliza oarecum și această treaptă, identificînd, în felul acesta, makamul de mai sus cu *Srimhandra* indiană și cu « gama țigănească ». Tot la arabi mai întîlnim și makamul *Hᶜosar*, fără nici un adaus, avînd următoarea scară:

9. 

Înrudirea acesteia cu scara precedentă este, după cum socotim, indiscutabilă.

[42] v. J. Rouanet: op. cit., 2748.

[43] Id., ibid, 2756

[44] Indienii împart octava în 22 srutis — interesant că Anton Pann împarte și el octava în 22 *secții* (v. Bazul teoretic, 8—9), perșii în 17 părți, arabii în 24 părți (mai înainte o împărțeau, ca și perșii, în 17 părți), iar reformatorii notației psaltice în 68 părți. Această lipsă de unitate a teoreticienilor este grăitoare și ne permite nouă să egalăm — cu aproximație, desigur — treapta *mi* întonată mai jos cu *mi bemol.*

https://biblioteca-digitala.ro

La perși și la bizantini întîlnim denumirea *Hisar* care este în mod categoric, înrudită cu cea arabă [45]. Nu ne este dată structura scării la perși, faptul însă că makamul Hisar este derivat din Hidjaz, a cărui scară conține secunda mărită, ne determină să le considerăm identice. La această identificare ne îndeamnă și faptul că Hisarul, pe care-l întîlnim în muzica bizantină cu începere din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în cîntecele de lume perso-greco-turco-arabe care au circulat pe la noi, precum și în muzica psaltică [46] are aceeași structură ca și H^{c}osar-ul arab.

După cum se vede, raza de răspîndire a gamei *hisar* sau *H^{c}osar* este mult mai mare decît a gamei indiene Srimhandra, iar ca denumire perfect unitară, deși o întîlnim la popoare atît de diferite, dar care au fost în contact timp de secole în șir.

În contrast cu această constatare, amintim că n-am întîlnit în sistemul tonal hindustan gama de care ne ocupăm. Totodată subliniem că deși este vorba de unul și același mare popor indian, denumirile modurilor diferă total în sistemele karnatic și hindustan, ceea ce nu se întîmplă în lumea perso-arabo-turcă.

Dovedind existența aceleiași game la indieni și la popoarele orientului mijlociu, cu denumiri ce definesc precis anumite zone geografice, n-am demonstrat firește că țiganii n-au putut lua din India gama ce li se atribuie. Problema este dacă ei au putut păstra în mod viu această gamă, pentru a o putea transmite și popoarelor în mijlocul cărora trăiesc. Despre această chestiune dorim să ne ocupăm pe scurt în ceea ce urmează.

Condiția esențială, ca o populație oarecare să-și poată nu numai menține, ci și să dezvolte propria-i creație muzicală, este viața de comuniune neîntreruptă, progresul economic și cultural continuu. S-au bucurat țiganii de-a lungul istoriei lor — dacă se poate vorbi de o istorie a țiganilor — de asemenea condiții? Fără îndoială că nu s-au bucurat.

Pornind din locurile lor de baștină, pe cînd se aflau ca organizare economico-socială în fază tribală — unii dintre ei, cum sînt cei nomazi, au rămas pînă astăzi în acest stadiu — după ce străbat orientul mijlociu, cei mai mulți din ei pătrund, nu se știe în ce împrejurări, în Europa sud-estică, unde primele documente ni-i prezintă ca robi. În această stare socială vor fi ținuți în unele țări pînă către jumătatea secolului trecut. Poate din impulsul de a vagabonda — cum spun unii — mai sigur însă pentru a scăpa de soarta de robi pe care le-o hărăzeau feudalii, mulți țigani și-au căutat refugiul în țări cît mai îndepărtate. Așa se face că în

[45] Deocamdată n-am putea spune dacă este de origine persană sau arabă. Faptul însă că teoria persană derivă *Hisarul* din modul principal *Hidjaz* — este, cum se spune, *So'ba* sau *Destegâh* acestuia — iar la arabi întîlnim chiar un ținut Hedjaz, ar pleda pentru originea arabă a makamului.

[46] Dacă piesele scrise pe de-a întregul în gama hisar sînt mai rare, gama poate fi întîlnită mai frecvent în cîntări ce aparțin glasului VI cu « bazul » în *Di* (= sol) — adică cele în vechiul *nenano* întîlnit încă în sec. al XIII-lea — precum și în diferite alte cîntări scrise, de exemplu, în glasurile II, V și VIII. « Modulatia » se produce cu ajutorul ftoralei Hisar sau cu cele ale glasului VI. (Să se vadă, de ex., A. Pann: Privighier. Bucureşti 1848, 133 (stih 20), 172 (stih 16), 374 (stih 6, 7) etc.

https://biblioteca-digitala.ro

timpul de față se găsesc împrăștiați în mai toate continentele; cei mai mulți au rămas totuși în Europa, îndeosebi în Romînia și Ungaria.

Ca robi, țiganii au aparținut la noi domnitorului, mănăstirilor și boierilor. Această împărțire forțată a lor a făcut că țiganii să se prezinte neunitari chiar în cadrul aceleiași națiuni în mijlocul căreia își duceau viața. Nici chiar robii domnești, care nu erau legați neapărat de un anumit loc, ca cei mănăstirești și boierești, nu erau mai unitari, ci unii s-au așezat de la început la sate, iar alții la orașe, în timp ce altă parte din ei a continuat să ducă viață nomadă. Fără discuție că aceștia din urmă s-au păstrat mult mai bine decît cei sedentari, atît în ceea ce privește limba cît și caracterele somatice. Nici ei n-au alcătuit și nu alcătuiesc totuși un grup unitar, ci se grupează după criterii: dialectale, ținut de origine, epocă a venirii lor în locul respectiv sau chiar după meseria practicată. În Ungaria existau, de exemplu, acum circa douăzeci de ani, « cinci grupuri independente care evitau cu cea mai mare grijă să intre în contact între ele ». Fiecare dintre aceste grupuri ocupa un teritoriu anumit, avea șeful său deosebit și sfera sa de circulație, exercita o meserie deosebită de a celorlalți [47].

Dar dacă asemenea grupuri puteau evita contactul între ele, nu puteau evita contactul cu populația în mijlocul căreia trăiau, ceea ce a dus la influențe inevitabile asupra lor. Dovada acestei afirmații am avut-o cu prilejul unei nunți de țigani nomazi, acum 20—25 de ani, la care am constatat aceleași obiceiuri — mai puțin cumpăratul miresii — ca și la țiganii stabiliți care urmează obiceiurile țăranilor, aceleași cîntece și jocuri care se cîntau și la nunțile celorlalți țigani și ale țăranilor. Ca muzicanți foloseau, de altfel, aceiași lăutari ca și țăranii. În ultimile decenii numărul țiganilor nomazi a scăzut tot mai mult. Întreprinzîndu-se de către Institutul de folclor o cercetare în comuna Covăsinți din apropierea orașului Arad, la sfîrșitul anului 1949 și începutul celui următor, am dat aici peste un grup de căldărari care părăsiseră viața nomadă cu 20—25 de ani în urmă. Mulți ani după stabilirea lor, unii continuaseră să trăiască în cort, deși aveau și case. La data culegerii am găsit la unul dintre ei foalele de mînă de care se ajuta înainte, la lucratul căldărilor. De la acești țigani am cules cu acel prilej 15 cîntece « țigănești ». Melodiile tuturor acestor cîntece erau de origine fie romînă, fie maghiară, numai textele fiind țigănești.

Dacă așa stau lucrurile cu țiganii nomazi, este lesne de înțeles cum vor sta cu cei stabiliți de mult timp. Venind continuu în contact cu populația băștinașă, toți aceștia au ajuns nu numai să învețe bine limba — unii dintre ei părăsind total limba țigănească — dar și să adopte portul și unele obiceiuri ale acestora. Acest lucru se vede clar, în ceea ce privește obiceiurile, după felul în care se desfășoară, între altele, nunțile și înmormîntările țiganilor de la sate, ritualele cele mai persistente în timp, care nu se deosebesc de cele țărănești decît, poate, prin fast. Cît privește limba, portul și obiceiurile, lucrurile se petreceau la fel și acum aproape două sute de ani [48].

[47] Martin Block: Moeurs et coutumes des tziganes . . . , 153.
[48] Fr. Grischini: Istoria Banatului Timișan. București, 1926, 147—148.

https://biblioteca-digitala.ro

Fiind fărămițați în grupulețe mici, iar economicește depinzînd de populația în mijlocul căreia trăiau, țiganii au fost nevoiți să se adapteze încetul cu încetul împrejurărilor noi de viață, mulți dintre ei fiind total asimilați cu timpul, iar alții integrați comunității populației băștinașe. În aceste condiții, vechea cultură cu care au pornit din India, nu numai că nu s-a putut dezvolta, dar chiar a dispărut în bună măsură. Ar fi putut singură arta muzicală țigănească să se dezvolte, să trăiască atît de viu încît să influențeze pe cea a populației în mijlocul căreia trăiau? Condițiile de trai pe care le-au avut și felul lor de viață nu pledează pentru o asemenea posibilitate.

Este foarte adevărat că pînă în prezent nu s-au făcut, în nici o țară, cercetări mai întinse asupra vieții muzicale a țiganilor, fie ei stabili sau nomazi; dar din cît s-a făcut reiese clar că aceștia au împrumutat masiv melodiile populației în mijlocul căreia trăiesc, după cum mai păstrează din melodiile populației și ținuturilor pe unde au trecut. Acest lucru se vede și din compararea cîntecelor țigănești din diferite provincii. Comparînd, de exemplu, melodiile cîntecelor țigănești culese de la un important grup de țigani stabiliți în cîmpia dunăreană, cu melodii țigănești culese din Banat, din jurul Aradului și de pe Tîrnave, am constatat prezența a o serie de caracteristici întîlnite în cîntecele populare romînești: versurile cîntecelor țigănești au același metru cu cele romînești, versurile catalectice se completează prin silabe ca *î*, *măi*, *mă* — dar și *mo* — sau prin lungirea lui *i* semivocalic; ca anacruze sînt folosite: *i*, *î*, *ă*, *ai*, *e*, *hăi* etc. Ceva mai mult, caracteristicile stilistice sînt aceleași ca și ale cîntecelor romînești din regiunile de unde provin.

Cercetătorii maghiari au ajuns — am putea spune — la aceleași rezultate. Astfel, ei au stabilit că: nu există teritoriu muzical țigănesc, repertoriul lor muzical fiind alcătuit din cîntece caracteristice regiunii respective; din cele 582 cîntece cu texte țigănești culese, circa 2/3 folosesc melodii populare maghiare sau variante ale acelora; celelalte fiind de origine cultă romînă, slovacă, sîrbă, germană și probabil țigănească; țiganii tineri preferă, de obicei, cîntecele orășenești; din punct de vedere modal, numărul cel mai mic de melodii este cel în care se folosește așa numita « scară țigănească »[49].

Situația se prezintă la fel — după cît se pare — și pe plan mai larg. Comparînd, de pildă, cîntecele țiganilor din Romînia, Ungaria, Bulgaria și U.R.S.S. — atîtea cîte ne-au stat la îndemînă, bineînțeles — am constatat că se deosebesc total între ele, ca și cum ar fi cîntecele a patru popoare diferite[50]. De altfel așa și este. Explicația o aflăm în faptul că țiganii s-au adaptat peste tot felului de viață al popoarelor în mijlocul cărora trăiesc, adoptînd nu numai limba, portul și obiceiurile, ci și cîntecele acestora. Cîntecele culese pînă acum sînt luate de la țiganii stabili, în mare parte de la cei profesioniști. În ceea ce

[49] Csanki Imre — Csanki Sándor: Népdalgyüjtés a magyarországi cigányok kösött . . . 358.

[50] Comparația am făcut-o într-un capitol referitor la « cîntecul țigănesc » din studiul asupra muzicii unui important centru de lăutari din apropierea Bucureștilor, studiu ce se află în curs de redactare.

https://biblioteca-digitala.ro

privește țiganii muzicanți, s-a remarcat mai de mult, de altfel, că ei cîntă în fiecare țară ceea ce aud în jurul lor [51]. Dacă este așa, trebuie să presupunem că nici ceilalți țigani — nu numai stabili, ci și nomazi — nu s-au putut sustrage influenței, ceea ce de altfel ne este dovedit de repertoriul de cîntece pe care l posedă.

Dar dacă pe plan internațional muzica țiganilor se deosebește de la popor la popor, iar în cadrul aceluiași popor prezintă pe regiuni, caracteristicile cîntecelor băștinașe înseamnă că nu putem vorbi, pînă la urmă, de o muzică țigănească viguroasă, capabilă să influențeze muzica altor popoare, aceasta reducîndu-se probabil la foarte puține exemple, greu de identificat, de altfel, din cauza a tot felul de influențe suferite.

Cum se face totuși că s-a ajuns să se vorbească de existența unei « game țigănești »? Are această aserțiune o bază științifică? Nicidecum. Să ne amintim că pînă la începutul secolului nostru, culegerile și publicațiile de folclor cuprind, cu foarte rare excepții, melodii ce se cîntau la orașe. Cîntecele propriu-zis țigănești — mai bine zis, cu texte țigănești — sînt în număr extrem de redus și provin, de asemenea, de la țigani orășeni sau care au stat în contact mai des cu orașul. Dacă este așa, înseamnă că gama la care ne referim nu a fost dedusă din material veritabil țigănesc, ci din melodii cîntate de țiganii muzicanți, dar nu create de masa țigănească. Dacă țiganii nu au fost capabili să-și păstreze în măsură mai mare, muzica lor veritabilă, n-au putut să păstreze nici tiparul modal, deoarece acesta nu poate trăi prin el însuși, ci numai prin melodiile care-l poartă. Melodiile din care s-a dedus această gamă zisă « țigănească » nefiind țigănești, nici tiparul modal pe care-l discutăm nu poate fi țigănesc.

Cum se explică totuși, prezența acestei game numită « țigănească » la popoarele europene, dacă ea n-a venit din India prin țigani? De unde a venit și prin cine? Răspunsul trebuie căutat, după părerea noastră, în raporturile țărilor Europei centrale și sudestice cu imperiul otoman.

După cum se știe, fosta Țară Romînească a început să plătească tribut Semilunei încă sub domnia lui Mircea cel Bătrîn (1386—1418), iar Moldova plătește primul haraci ceva mai tîrziu sub Petru Aron (1451—1457). Plata tributului înseamnă, după cum se înțelege, dependență, iar dependența presupune influență din partea puterii suzerane. Această influență crește într-una, pe măsură ce crește și puterea otomană, ajungînd foarte puternică încă pe la mijlocul secolului al XVI-lea, sub domnia lui Soliman Magnificul [52]. Dacă sub acest sultan influența otomană se datorește, în bună măsură, prestigiului pe care-l căpătase imperiul turcesc prin cuceririle întinse atît din Asia cît și din Europa, în curînd influența va fi impusă la noi prin amestecul direct al turcilor, care nu se vor mai mulțumi numai să confirme pe domni, ci să-i și numească. Odată cu numirea, noul domn va primi din partea sultanului o muzică turcească: *meterhaneaua*, care va dăinui pînă în anul 1830 cînd va fi desființată odată cu inființarea miliției pămîntene. Timp de circa două secole și jumătate va răsuna la curțile celor două Țări Romîne muzica turcească, alături de muzica religioasă — obicei moștenit de la Bizanț — și de muzică lăutărească. Mărturiile, în această privință, sînt numeroase.

---

[51] Gaston Knosp: Les tziganes . . ., 2646.

[52] v. N. Iorga: Istoria romînilor prin călători. Ed. II-a București, 1928, I, 147.

https://biblioteca-digitala.ro

În afară de meterhanea, care era muzica oficială a domnitorului și în afară de diferite alte muzici aduse special de la Constantinopol cu prilejul vreunei nunți princiare [53], țara era colindată de diferiți alți muzicanți turci [54], unii poate țigani turci, care puteau fi întîlniți îndeosebi pe la tîrguri, cîntînd, iar de sărbători jucînd *Geamala* [55] sau umblînd cu *Hagi-Ivatul* [56].

La maghiari, lucrurile s-au petrecut cam la fel. După ocuparea orașului Buda (1541), țara este colindată de muzicanți turci. *Hafis*-ii și *Sahnamedjis*-ii turci « parcurg țara — se spune — cîntînd *nesib*-uri în onoarea frumuseții femeiești și *gazel*-uri aținătoare de dorinți amoroase » [57].

Fără discuție că, datorită lipsei documentelor muzicale, n-am putea afirma cu certitudine că printre melodiile cîntate de acești muzicanți turci erau și unele construite pe gama de care ne ocupăm, credem însă că nici nu s-ar putea nega această posibilitate. Socotim totuși că nu atît prin acești muzicanți s-a difuzat « gama țigănească » la noi, cît prin muzica ce s-a impus tot mai mult — mai întîi la curtea domnească, iar mai apoi și la cele boierești — datorită instaurării domniilor fanariote în cele două Țări Romînești. După cum ne spune N. Filimon, acești domnitori au adus cu ei « o mulțime de cîntăreți de sarai și bisericești »[58], care, la rîndul lor, ne-au adus în țară cîntecele vocale în uz la curtea sultanului, ca și în palatele pașilor, beilor și a celorlalți demnitari turci.

În afară de aceasta, instaurarea domniilor fanariote duce la schimbări importante în felul de viață al boierimii [59]. Este adevărat că boierii începuseră încă din a doua jumătate a secolului al XVI-lea să-și cumpere la oraș — în special în cele două capitale — case, curți și chiar prăvălii [60], dar numai după instaurarea acestor domnii încep să se strîngă tot mai mult în jurul celor două curți stăpînitoare, părăsindu-și moșiile și devenind, în cele din urmă, o clasă de curteni.

Eticheta de la curtea domnitorului, ca și portul, obiceiurile și chiar felul de a mînca, de a bea și de a petrece imită pe cele ale Istambulului. Boierii urmează și ei exemplul domnitorilor, imită deci ceea ce văd la curtea domnească. La aceasta contribuie și faptul că rîndurile boierimii se îngroașă cu elementele aduse de domnii fanarioți, în cea mai mare parte greci din Fanar. Cum starea materială a acestei boierimi crește într-una, datorită răpirii pămînturilor țăranilor, daniilor domnești, ca și comerțului care se intensifică într-una, mai ales în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, viața de petreceri a acestei boierimi aproape că nu mai încetează. După exemplul domnitorului,

---

[53] Id . . ., ibid., 360, 363 — A. T. Laurian și N. Bălcescu: Cronicarii Țierrei Romînești. București, 1847, II, 61 – 62.

[54] v. T. T. Burada: Istoria teatrului în Moldova. Iași, 1915, I, 27.

[55] Un fel de momîie cu două fețe, care era săltată în sunetele muzicii.

[56] Un grup de doi indivizi — de obicei armeni sau turci — dintre care unul cînta din tambură (un fel de mandolină, cu gîtul lung), iar celălalt spunea *Cabazlîcuri*, adică glume adesea de prost gust, și reprezenta diferite scene din viața poporului.

[57] Emile Haraszti: La musique hongroise . . ., 33.

[58] N. Filimon: Lăutarii și compozițiunile lor. Apud G. Breazul: Patrium Carmen. *Melos*. Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul, I, Craiova, 1941, 294.

[59] cf. N. Iorga: Istoria comerțului romînesc. Epoca veche. București, 1925, 303 – 304.

[60] Viața feudală în Țara Romînească și Moldova (Sec. XIV – XVII). Editura științifică București, 1957, 514.

https://biblioteca-digitala.ro

fiecare boier stăpîn de robi țigani își alcătuiește, după cum am mai amintit, taraful său de lăutari. Cei ce nu aveau această posibilitate, găseau lăutarii necesari petrecerilor ori cînd doreau printre țigani robi domnești și chiar printre cei boierești și mănăstirești. Repertoriul tuturor acestor muzicanți nu putea fi deosebit — după cum se înțelege — de cel ce se cînta la curte; iar la curte răsuna, de aproape două secole, meterhaneaua, căreia i se adaugă în secolul al XVIII-lea cîntăreții de sarai, de care am amintit.

Cei ce s-au ocupat cu viața muzicală a orașelor noastre de pe acea vreme, spun că melodiile care circulau pe atunci se numeau: *manele*, *bestele*, *samaele*, *pestrefuri*, *taxîmuri* [61], toate denumiri de origine perso-arabă. Aceasta este, desigur, o dovadă incontestabilă a influenței muzicii Orientului mijlociu la noi, dar nu singura. Iată alte cîteva dovezi.

Despre Grigorie Vodă Ghica, domn al Moldovei în mai multe rînduri între anii 1726—1741, cronicarul spune că își ducea viața « tot cu mese mari, cu cîntări și cu feliuri de feliuri de muzici în toate dzilele ». Și continuă același cronicar: « Prè de își avè vro treabă mare, să nu iasă la cîmpu, ca să facă veselii cu naiuri și cu *cîntece hagimești* și cu mulți peilivani măscărici. Și pre boieri totdeauna îi paftiè să fie cu dînsu la plimbări... » [62]. Această relatare prezintă o dublă importanță: ne arată că se cîntau *cîntece hagimești*, adică *persane* [63] și că boierii erau poftiți să petreacă împreună cu domnul, aveau deci ocazia să asculte asemenea cîntece.

Către sfîrșitul secolului al XVIII-lea încep să circule în Țările Romîne numeroase manuscrise, unele numai cu poezii, iar altele avînd și melodii notate cu semiografia bizantină. La Biblioteca Academiei R.P.R. am aflat pînă acum — după cum am arătat cu altă ocazie — cinci manuscrise care conțin și notații. Din unul dintre aceste manuscrise aflăm că versurile sînt « bizantine, eline și otomane » și că sînt « adunate și compuse *pe melodia de lume a otomanilor* alături de a altor poeți » [64]. Iată, așa dar, ce fel de cîntece circulau în clasa stăpînitoare de la noi în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea.

N-am putea afirma cu precizie, credem însă că printre cîntecele « otomane » erau multe cîntece persane și arabe. Ne face să ne gîndim la aceasta pe lîngă faptul că la noi circulau « cîntece hagimești », după cum am văzut — următoarele:

Pe o βίβλος γαλουμένη Εὐτέρπη (carte numită Euterpe), tipărită la Constantinopol în anul 1830, Pană C. Brăneanu, renumit cîntăreț și autor de cîntări psaltice, menționează că publicația conține manele « turcești, persienești și grecești » [65].

La 1860 apare, tot în notație psaltică, o publicație cu diferite cîntece, dintre care nouă sînt luate din aceeași Euterpe. Despre acestea, autorii publicației afirmă că sînt *arabe* [66].

---

[61] T. T. Burada: Cronica muzicală a orașului Iași. *Conv. Lit.* București, XXI (1888), nr. 10, 1062.

[62] Ion Neculce: Letopisețul Țării Moldovei. Clasicii romîni. E.S.P.L.A. 1955, 349.

[63] v. L. Șăineanu: Elemente turcești în limba romînă. București, Tip. Acad. Rom. 1885, 7. Printre *ftoralele* muzicii psaltice—semne cu ajutorul cărora se modulează, dar se formează și scări cu structuri specifice — există și *agemul*, care aparține genului enarmonic.

[64] v. Gh. Ciobanu: Cîntece romînești inedite de la începutul sec. al XIX-lea. *Revista de Folclor*, II (1957) nr. 4, 78.

[65] v. G. Breazul: Patrium Carmen . . ., 332.

[66] O. Dumitrescu și D. C. Hristescu: Melodii romîne, italiene și arabe. Cele romîne și italiene descrise cu note bisericești și cele arabe cu litere romîne. București, 1860.

https://biblioteca-digitala.ro

La prima vedere există, desigur, contradicții între afirmațiile autorilor de mai sus, unul afirmînd că acele cîntece sînt persienești, iar ceilalți că sînt cîntece arăbești. În fond este foarte greu de spus ce este turcesc, arăbesc și persienesc în aceste cîntece, deoarece toate sînt scrise în limbă turcă «cultă» care era puternic persanizată și arabizată. Unele texte turcești din trecut sînt — după cum se spune — atît de arabizate și persanizate « încît numai verbele sînt turcești, păstrate ca elemente naționale [67]. Așa se explică, probabil, de ce un cunoscător al limbii turce actuale, căruia ne-am adresat pentru traducerea unui text din Euterpe, nu l-a putut înțelege.

Dar dacă limba turcă era puternic influențată de limbile persană și arabă, la fel de puternic influențată trebuie să fi fost și muzica, toate aceste cîntece care au circulat la noi, ca și la Constantinopol, fiind cîntecele clasei stăpînitoare turcești, nu ale poporului turc, iar această clasă aflîndu-se de secole sub influența puternică a culturii arabe și persane [68]. De altfel, terminologia muzicală ne vorbește clar de această influență.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea apare și lirica neo-greacă care capătă, în curînd, o puternică circulație la noi [69]. Nu cunoaștem exact sub ce influență a luat naștere această lirică, considerăm însă că nu poate fi străină de lirica turco-perso-arabă de pe atunci. Pentru aceasta pledează faptul că numeroase texte lirice bizantine și grecești circulă pe melodii « otomane », cum am văzut că se specifică în unele manuscrise, ca și acela că la toate întîlnim indicarea « makamului » și a ritmului cu termenii turco-perso-arabi. Trebuie să remarcăm totuși că unele dintre melodiile textelor grecești vădesc influența puternică a muzicii psaltice. Aceasta nu trebuie să ne mire deoarece mulți dintre cei ce compuneau asemenea melodii aparțineau clerului sau erau cîntăreți bisericești. Acesta este cazul lui Nikiforos din Hios, « arhidiacon al Antiohiei » [70], al lui Vasile Vizantios și Grigorie Protopsaltul [71] și al altora.

Asemenea cîntece circulau la noi în clasa stăpînitoare, începînd mai ales din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea cînd acest curent își atinge apogeul. Cît de la modă erau aceste cîntece ne-o dovedește nu numai existența a numeroase manuscrise care circulau, ci și faptul că toți primii noștri poeți, de pînă pe la 1820, încep prin a scrie poezii grecești și turcești. Despre unele dintre aceste poezii știm precis că au circulat cu melodii. Acesta este cazul unei poezii a lui Ienăchiță Văcărescu — probabil în limba turcă — despre care se spune că a circulat « pe o arie de Hasan » [72], și a unei poezii în limba greacă, a unuia Nikolaki Iliascu, pe care o întîlnim cu melodie într-un vechi manuscris [73].

---

[67] M. Guboglu: Manuscrise și tipărituri orientale din fondul T. Cipariu, Cluj. *Limbă și literatură*, III (1957), 150.

[68] Idem, ibid.

[69] v. Ariadna Camariano: Influența poeziei lirice neogrecești asupra celei romînești. București, 1935.

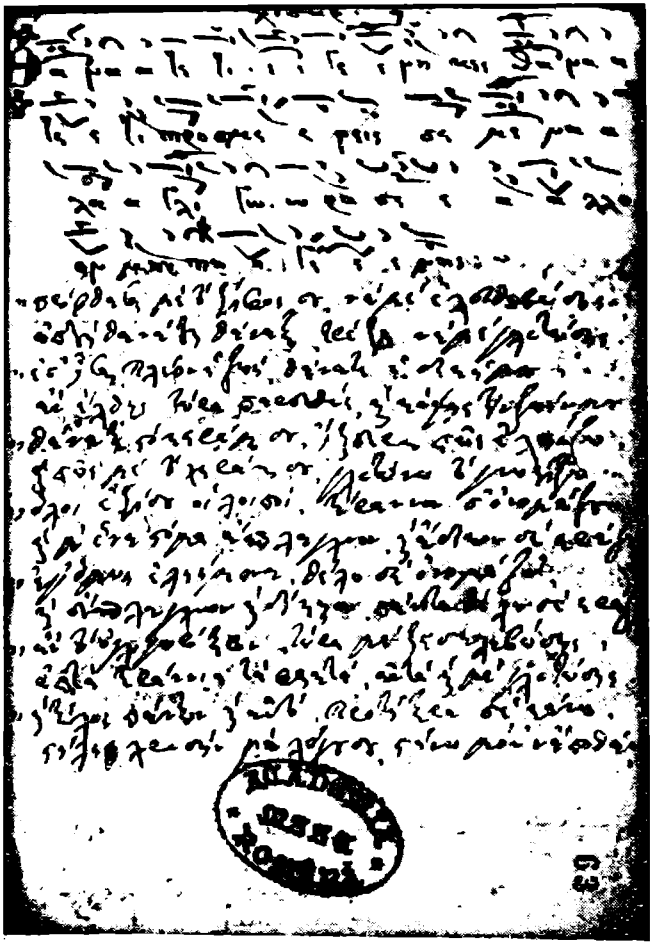
[70] v. Gh. Ciobanu: Un cîntec al lui Dim. Cantemir în colecția lui Anton Pann. *Revista de Folclor*, II (1957) nr. 3, 90.

[71] v. Gh. Ciobanu: Cîntece romînești inedite . . ., 78.

[72] v. N. Iorga: Două poezii necunoscute ale lui Ienăchiță Văcărescu. « Omagiu lui I. Bianu », București, 1927, 228.

[73] v. Gh. Ciobanu: Cîntece romînești inedite . . ., 78.

https://biblioteca-digitala.ro



Despre amestecul și înstrăinarea societății stăpînitoare romînești de pe atunci ne vorbește clar și circulația a o serie de cîntece bilingve, în care se amestecă versuri turcești cu grecești [74], versuri grecești cu romînești sau romînești cu grecești [75], versuri turcești cu romînești [76] și chiar versuri turcești cu țigănești [77]. Ceva mai mult, am întîlnit cîntece romînești, scrise cu alfabetul grec și introduse în mijlocul unor cîntece «otomane», bizantine și eline [78].

Așa era alcătuit repertoriul de cîntece care circula, pe vremuri, în societatea înaltă de la noi. Din tot ce a circulat pe atunci ni s-au păstrat în deosebi cîntece cu text — în majoritatea lor grecești [79] — pe cînd numărul celor instrumentale este destul de redus [80]. Dăm în facsimil un cîntec grecesc, în notația psaltică anterioară reformei lui Hrisant de la 1814 [81]. Cîntecul este, după cum se specifică, în macamul *Hisar* [82], deci în gama de care ne ocupăm.

---

[74] v. Ariadna Camariano: op. cit., 7 (nota 4).

[75] v. N. Cartojan: Contribuțiuni privitoare la originele liricii romînești în Principate. Extras din *Revista filologică*, Cernăuți I (1927) 195; N. Filimon: Ciocoii vechi și noi. Ed. de stat pentru lit. și artă, 1957, 138.

[76] Bibl. Acad. R.P.R., Ms. grec nr. 925, f° 37v—40v.

[77] Ibidem, f°27.

[78] v. Gh. Ciobanu: Cîntece romînești inedite . . ., 78—85.

[79] Dintre colecțiile ce cuprind asemenea cîntece, publicate cu începere din anul 1830, numai *Euterpe* (βίβλος καλουμένη Εὐτέρπη Galata 1830) conține cîntece turcești, pe cînd *Pandora* (1843) și *Armonia* (1848) conțin cîntece grecești și unele cîntece europene.

[80] v. Fr. J. Sulzer: Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist die Walachei, Moldau und Bessarabiens. Wien, 1781, Bd. II, Tabulele II, V. și G. Breazul: Patrium Carmen . . ., 438—441.

[81] Referitor la această reformă, v. A. Pann: Cîntece de lume. Transcrise din psaltică în notație modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu. E.S.P.L.A. 1955, 10.

[82] Alte cîntece în makamul *hisar*, aflate în manuscrise ce se găsesc la Biblioteca Acad. R.P.R. și în publicații: Ms. grec. 370 f° 122v; ms. grec. 925 f° 6v, 19; ms. grec. nr. 927. Pandora (Constantinopol, 1843), 28, 108.

https://biblioteca-digitala.ro

După cum de la curte moda acestor cîntece a trecut în palatele boierilor, de la aceștia a trecut în casele burgheziei, iar mai apoi în pătura mic burgheză. La acestea, textul se « romînește », melodiile rămîn însă tot orientale. Dintre textele acestor cîntece, unele sînt traduceri din turcește sau grecește [83], altele imitații [84], iar altele creații autohtone în felul celor greco-orientale. Dăm un exemplu, în care este vorba de zeul Amor — creație deci în genul celor neo-anacreontice obișnuite la noi în jurul anului 1800 — bazat pe aceeași zisă « gamă țigănească » [85].

Această gamă pătrunde mai apoi în creațiile culte romînești [86], pînă chiar și în cîntecele de școală [87].

---

[83] Se știe că poeții Văcărești, Conachi și chiar Pann au tradus sau imitat o serie de poezii grecești (cf. A. Camariano, op. cit.)

[84] În ms. rom. 3497 din Bibl. Acad. R.P.R., intitulat: « *Carte de cînturi* cu note de psaltichie scrise de G. Ucenescu, student al domnului A. Pann, la 1852 », Cînturile nr. 177, 178.

[85] Cîntecul l-am aflat, alături de altele, într-un ms. psaltic de pe la 1835 care aparține tov. Florian Ioan, prof. în Ploiești.

[86] v. A. Pann: Cîntece de lume . . ., nr. 92, 94, 209.

[87] v. Veniamin Catulescu: Imnuri cîntate la eksamene de seminariștii seminarului sfintei Mitropolii. În tipografia lui Anton Pann, București, 1853, 16; Același: Imnuri cîntate de seminariști în persoana înalt prea sfințitului Arhipăstor și Mitropolit al Ungrovlahiei D. D. Nifon. În tipogr. lui A. Pann. București, 1854, VII.

https://biblioteca-digitala.ro

Melodiile construite pe gama de care ne ocupăm circulînd în lumea clasei stăpînitoare din capitalele celor două Țări Romînești, trecînd apoi în lumea burgheziei și după aceea în cea a micii burghezii, iar lăutarii fiind — alături de cîntăreții de sarai și bisericești (cum a fost Iancu Malaxa [88]) și chiar cîntăreți particulari (ca acel Mihai cîntărețul clucerului Haralambie [89] și Nicolae Alexandrescu despre care se spune că a fost luat de Grigore Ghica, « îl plimba cu dînsul noaptea dinainte, de-i cînta cîntece de lume »[90]) — cei care distrau în mod obișnuit pe boieri, se înțelege că le-au introdus în repertoriul lor, deoarece lăutarii au cîntat totdeauna ceea ce a fost la modă, ceea ce li s-a cerut. Așa se face că întîlnim așa numita « gamă țigănească » în culegerile secolului trecut. Dintre acestea unele vădesc în mod categoric originea lor orientală cum este cea care urmează [91].

CHANSON MOLDAVE: SUFLET ALT...

Altele au capătat însă factura dansului romînesc, după cum se vede din acest exemplu [92].

RÎULEȚUL

[88] v. T. T. Burada: Cronica muzicală a orașului Iași . . ., 1062.
[89] v. N. Cartojan: Contribuții privitoare la originile liricii romînești . . ., 195.
[90] v. I. Ghica: Scrisori alese. E.S.P.L.A., București, 1950, 75.
[91] François Rouschitzki: Musique orientale. 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, traduits, arrangés dédiés (sic !) à son Excellence Monsieur de Kiseleff. . . [Iași, 1834, nr. 14]. Apud G. Breazul: Știri noi despre relațiile muzicale romîno-ruse. *Muzica*, 1956, nr. 1—2, 39.
[92] D. Vulpian: Musica populară. Horele noastre. Vol. II, Seria B de la 501 la 1000. Aranjate pentru Piano. În comission la librăria Socec București, Ed. Culegătorului, p. 129.

https://biblioteca-digitala.ro

Raportînd această gamă la cele pe care le întîlnim în cîntecul popular romînesc propriu-zis, putem afirma că nu se întîlnește în afara creațiilor culte, după cum am văzut, și *a unei singure balade* [93] decît în repertoriul lăutăresc, în deosebi al celor de oraș. Ceva mai mult, întîlnim această gamă relativ frecvent în culegerile secolului trecut [94], dar prea puțin în culegerile secolului nostru. S-ar putea să mai existe în unele exemplare din bogata colecție de melodii netranscrise a Institutului de folclor, noi n-am întîlnit-o încă deși am lucrat și lucrăm cu lăutari.

Faptul că întîlnim această gamă numai la lăutari, care în proporție de peste 95% sînt țigani, ar îndreptăți pe cineva, desigur, s-o considere ca fiind țigănească. Avînd însă în vedere că, după cum am spus, lăutarii nu cîntă creațiile lumii țigănești, ci ceea ce li se cere, ceea ce este la modă și că la noi a circulat intens și timp îndelungat muzica greco-turco-perso-arabă, în care întîlnim această gamă, sîntem îndreptățiți să considerăm că nu este vorba de o gamă țigănească, ci de o gamă tipic orientală, venită la noi — ca și la celelalte popoare unde se mai găsește — odată cu un anumit repertoriu de origine orientală.

Dacă această gamă ar fi venit prin țigani și nu prin repertoriul de care am vorbit, ar însemna s-o întîlnim și la țiganii din Bulgaria. Or, după cum am spus, în Bulgaria n-a fost întîlnită pînă acum. Care ar fi explicația? Una singură, după cîte socotim: datorită faptului că Bulgaria a fost prefăcută de

---

[93] Const. Brăiloiu: Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina. Culegere îngrijită de . . . Soc. Comp. Rom., Publicațiile Arhivei de Folklor, IV, București, 1932, 28.

[94] Fr. Rouschitzki: op. cit.; apud. G. Breazul: La bicentenarul nașterii lui Mozart. Uniunea Comp. din R.P.R., București, 1957, 117; *Anonimus moldavus* (Burada) apud. G. Breazul: La bicentenarul nașterii lui Mozart . . ., 114, 116; Al. Berdescu: Melodii romîne scrise pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor național, astfel cum le egzecutează Lăutarii Romîni, pentru pianforte de . . . București [1860], I nr. 1; VI nr. 2; D. Vulpian: Musica populară. Balade, Colinde, Doine, Idyle, voce și piano. Ed. Culegătorului, nr. 205; Același: Horele noastre, I, nr. 43, 76, 98, 142, 250, 261, 465; II nr. 887, 912; P. Pîrvescu: Hora din Cartal. Cu arii notate de C. M. Cordoneanu. Acad. Romînă. « Din viața poporului romîn ». București, 1908, nr. 56.

https://biblioteca-digitala.ro

la început în pașalîc turcesc, nu a existat o viață de curte, așa cum a existat la noi și la maghiari, de unde a trecut la slovaci, deci nu a circulat repertoriul acela de puternică influență perso-arabă. Fără discuție că a existat un contact mai puternic între lumea turcească și cea bulgărească, decît între lumea turcească și cea romînească, acest contact a fost însă între masele populare așa încît țiganii bulgari n-au avut de unde să ia această gamă. Pentru că nu trebuie să pierdem din vedere că nici la turci nu se întîlnesc peste tot gamele cromatice, după cum afirmă B. Bartók [95].

« Dacă nu de la turci — se întreabă Bartók — atunci de unde, de la cine a putut ajunge în Balcani acest fel de gamă? » (cu secundă mărită — n. n.) [96]. La această întrebare Oszkár Dinczér răspunde: din India, prin țigani. Pentru susținerea tezei sale, acesta se referă și la presupunerea unor muzicologi cum că vioara ar fi instrumentul străvechi al țiganilor, amintind de vechiul instrument cu arcuș hindus numit *dilruba*, care de la țigani ar fi trecut la arabi iar de la aceștia la europeni. Fără discuție că se pot face multe presupuneri, nu trebuiesc neglijate însă faptele. Dacă vioara este într-adevăr instrument străvechi țigănesc, de ce nu i s-a păstrat vechiul său nume cel puțin în lumea țigănească? Se știe doar că pretutindeni aceștia au împrumutat pentru vioară numele folosit de poporul în mijlocul căruia trăiesc. Știm de la Filimon că țiganii foloseau, acum aproape o sută de ani, următoarele denumiri pentru corzile viorii: *Rast* (= sol), *Neva* (= re), *Seba* sau *Soba* (= la) și iarăși *Neva* (= mi) [97]. Aceste denumiri nu au însă nimic de-a face cu denumirile hinduse, ci aparțin zonei de influență a lumii perso-arabe. Astfel, găsim denumirea *Rast* la perși, turci, azerbaigiani și tadjici, iar la arabi, *Rassett*; *Neva* la turci, *Navvâ* la perși, *Nawa* la arabi; *Saba* la perși, arabi și turci. Avem aici — socotim noi — încă o dovadă a influenței puternice pe care au suferit-o țiganii noștri din partea culturii muzicale turco-perso-arabe cu care au venit în contact timp de cîteva secole în șir.

Pe baza celor susținute pînă aici, putem afirma — socotim — că gama denumită de muzicologi « țigănească » nu are nimic țigănesc în ea și nici nu ne-a venit din India, odată cu țiganii, după cum susțin unii, ci ne-a venit din lumea perso-arabă prin mijlocirea turcilor. Argumentele pe care ne sprijinim această părere sînt pe scurt, pentru a rezuma, următoarele:

1. Această gamă nu se întîlnește pretutindeni unde există țigani, ci numai acolo unde a existat o viață de curte la care cultura muzicală orientală a fost puternică.

2. Pretutindeni, țiganii muzicanți și-au însușit — după cum s-a constatat — cîntecele popoarelor sau ale claselor sociale în mijlocul cărora au trăit și pe care le-au servit. Repertoriul, cu care țiganii și-au însușit gama în discuție, este repertoriul clasei stăpînitoare otomane și a celor de sub directa ei influență.

3. Influența muzicală turcă s-a exercitat asupra popoarelor Europei sud-estice și centrale — și în primul rînd asupra romînilor și maghiarilor — timp

[95] B. Bartók: Însemnări asupra cîntecului popular [O culegere de cîntece populare în Turcia] E.S.P.L.A. [1956], 94.

[96] ... Id. ibid.

[97] N. Filimon: Lăutarii şi compoziţiunile lor; apud Tiberiu Alexandru: Instrumentele muzicale ale poporului romîn. 1956, 130, nota 3.

https://biblioteca-digitala.ro

de secole atingînd punctul culminant în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea. Apogeul acestei influențe precede cu puțin apogeul creșterii gustului pentru « muzica țigănească », ceea ce ni se pare semnificativ.

4. La baza culturii muzicale turcești stă influența puternică a culturii muzicale perso-arabe, așa cum ne dovedește întreaga terminologie folosită nu numai de muzicanții timpului dar și de muzicanții țigani.

5. Așa numita « gamă țigănească » nu este decît gama makamului *Hisar* sau *Hᶜosar* a lumii bizantino-turco-perso-arabe, de unde ne-a venit prin cîntecele care au circulat intens la noi.

Privită prin această prismă, gama discutată ne apare ceea ce într-adevăr este: o gamă ce a aparținut unei anumite culturi muzicale, care a fost însușită cîndva, odată cu repertoriul respectiv, de muzicanții țigani dela oraș și care a dispărut — sau este pe punctul de a dispare — așa cum a dispărut și cultura cu care ne-a venit.

О ТАК НАЗЫВАЕМОМ ЦЫГАНСКОМ ЗВУКОРЯДЕ

В данной статье автор предлагает на обсуждение правдоподобность гипотезы, высказываемой многими музыковедами, о наличии оригинального цыганского звукоряда или только завезенного цыганами в Европу. Для освещения этой проблемы на новых основах, автор использует обширный материал, находящийся в сборниках румынского фольклора, в рукописях и публикациях, содержащих греко-турецко-арабские песни, бытовавшие в Румынских княжествах со второй половины XVIII века, и в византийской музыке.

После вводной части, в которой речь идет о приходе цыган в Европу, о росте и распространении цыганского музыкально-испольнительского искусства и о некоторых ошибочных представлениях об их репертуаре, — автор показывает, что вообще под названием « цыганского звукоряда » нужно понимать следующие два:

1. G — a — b — cis — d — es — fis — g
2. G — as — h — c — d — es — fis — g

Поскольку и в шестигласнике византийской музыки используется второй звукоряд, который никак не мог быть заимствован от цыган, в статье речь будет только о первом звукоряде.

Перечислив авторов, трактовавших обсуждаемый звукоряд, автор статьи показывает, что некоторые из них считают его происходящим из Индии, откуда его якобы и взяли цыгане. К принятию этой гипотезы пришли, исходя отчасти из языковых данных, которые будто бы подтверждают индийское происхождение цыган, а с другой стороны, из того, что и у индийцев существуют вышеуказанные звукоряды. Автор считает эту гипотезу неправдоподобной и поэтому устремляет свое внимание в другую сторону, а именно, к народам Среднего Востока.

Для обоснования своих утверждений, автор старается ответить на следующие вопросы: 1. Ограничивается ли ареал распространения обсуждаемого звукоряда только Индией или идет дальше до района, примыкающего к юго-восточной части Европы? 2. Смогли ли цыгане сохранить живой ту музыку, с которой они ушли из Индии? 3. Был ли достаточно тесным и продолжительным контакт между музыкальной культурой средневосточных стран с музыкальными культурами народов юго-восточной и центральной Европы, чтобы смогло иметь место такое заимствование?

В ответ на первый вопрос автор показывает, что хроматический жанр встречается вообще у персидско-арабских народов еще до ухода цыган из Индии и что так называемый « цыганский звукоряд » имеется у персов и византийцев под названием Hisar, а у арабских народов под родственным названием Hosar.

https://biblioteca-digitala.ro

Ареал бытования этого звукоряда, таким образом, гораздо шире и охватывает вторую зону, где отмечается полное единство названия, в отличие от индийской зоны, где существует Карнатская система, но нет хиндустанской.

Поскольку наличие такого же звукоряда у индийцев и у народов Среднего Востока не является все же непреложным доказательством того, что цыгане не могли вывезти этот звукоряд из Индии, автор рассматривает далее вопрос, могли ли цыгане сохранить живым этот звукоряд так, чтобы передать его и европейским народам. Свой отрицательный вывод он обосновывает следующим образом: цыгане, которые со времени своего появления в Европе находились в рабстве до второй половины прошлого века, жили отдельными мелкими группами, без связи между собой, а с экономической точки зрения зависели от той среды, в которой они пребывали. Это не только не давало им возможности развивать принесенную ими с собой из Индии культуру, но даже заставило их в большой мере потерять ее, заимствуя очень многое от местного населения. В отношении музыки вышеуказанный тезис подтверждается тем, что « цыганская » музыка различается от страны к стране, а в пределах какой-нибудь одной страны она часто приобретает диалектные аспекты музыки данного народа. Образцы подлинно цыганских мелодий, вероятно, чрезвычайно малочисленны и трудно опознаваемы из-за всевозможных влияний, которым они подвергались во время странствований. Число собранных до сих пор напевов с цыганскими текстами очень незначительно и в большинстве случаев они записаны от городских цыган. Почему же тогда говорят о цыганском звукоряде »? Не потому ли, что исполняемая цыганским музыкантом музыка отождествляется с собственно цыганским творчеством?

Как объяснить все-же присутствие этого звукоряда у европейских народов, если его не привезли цыгане из Индии? Объяснение этому автор дает, отвечая на третий из указанных выше вопросов. Ссылаясь, главным образом, на все, что происходило в Румынских княжествах, а также и у венгров, автор на богатом информационном материале показывает, что турецкое влияние в Румынских княжествах непрестанно росло, начиная еще с XV века. Примерно во второй половине XVI века румынские правители одновременно с утверждением их звания получали и турецкую музыку, так называемую *мехтерхане*, которая звучала при княжеских дворах до 1830 года, когда была ликвидирована. Кроме того, по стране бродили многочисленные турецкие музыканты.

Это влияние доходит до своего апогея уже в XVIII веке, когда одновременно с присылкой правителей непосредственно из Константинополя в страну прибывали и многочисленные придворные и церковные певцы. Придворный этикет переходит и в боярские дома. Весь образ жизни господствующего класса приобретает восточный облик, отуречивается. По примеру правителей, бояре создают свои собственные оркестры из рабов-цыган, а некоторые из них нанимают личных певцов. Мелодии, бытовавшие в те времена повсюду в городах, назывались: *Мани*, *Бесте*, *Пешреф*, *Таксым* и т.д., то-есть носили названия персо-арабского происхождения. Признаки этого происхождения носили также и мелодии песен, записанных в рукописных песенниках.

Итак, мода на эти песни перешла из придворного обихода в боярские палаты, оттуда в том же порядке проникла в дома буржуазии, а затем мещанства. У последних тексты подверглись « румынизации », но напевы остались восточными.

Поскольку цыгане исполняли не то, что создавал цыганский мир, а то, что было в моде и чего от них требовали, и поскольку в румынских господствующих классах интенсивно и долго бытовала греко-турецкая музыка, претерпевшая сильное влияние персо-арабской музыки, где встречается обсуждаемый звукоряд, автор считает, что этот звукоряд не имеет в себе ничего цыганского и пришел в Европу вместе с определенным репертуаром восточного происхождения.

THE SO-CALLED GIPSY GAMUT

The author questions the plausibility of the hypothesis, accepted by a large number of musicologists, of the existence of a gipsy gamut, either as an original gamut or as one brought into Europe by the wandering gipsy population. In order to clear up this problem, in accordance with new documentary data, the author consulted a rich selection of musical material found in the collections of Roumanian folklore, manuscripts and publications containing Greek-

https://biblioteca-digitala.ro

Turkish-Arab lyrical songs, that circulated in the Roumanian Principalities since the latter half of the 18th century, as well as psalm music.

After a brief introductory survey on the infiltration of the gipsies into Europe, the development and increasing prestige of gipsy musicians as musical interpreters, and certain erroneous opinions regarding their repertory, the author analyses the so-called gipsy gamut, which generally assumes one of the following two patterns:

1. G — a-b — cis — d-es — fis-g
2. G — as — h — c — d — es — fis — g

As the second gamut is also encountered in the VI ecclesiastical mode of psalm music, which has obviously not borrowed it from the gipsy musicians, the article confines its comments to the first type of gamut.

After giving the name of the authors that have advanced opinions on the gamut in question, the article insists upon the wide-spread view held by some musicologists that the gamut is of Indian origin, whence it has been adopted at the time the gipsies still lived in those parts. This hypothesis was grounded on the one hand upon the assumption of the Hindu origin of the gipsies supported by linguistic arguments, and on the other, upon the existence of the same gamut in Hindu music. The author deliberately rejects this hypothesis as unplausible, shifting the focus of his attention upon the musical pattern of the nations in the Middle East.

In support of his contention, the author deems it necessary to respond to three questions: 1) Is the area of distribution of the above-mentioned gamut limited to India or does it extend over a vaster territory reaching the confines of the South Eastern regions of Europe? 2) Was it possible for the gipsy tribes to preserve, in its living original form, the music with which this population had left India? 3) Was the contact between the musical culture of the countries in the Middle East and that of the South Eastern and Central European states lasting and close enough to warrant this adoption?

In answer to the first query, the author argues that the chromatic genus has been generally encountered with the Persian and Arab people long before the exodus of the gipsy tribes from India and that the so-called "gipsy gamut" is wide spread among the Persians and Byzantines where it is known under the name of Hisar and among the Arab nations under the cognate name of H^{c}osar. The area of distribution of this gamut is hence far wider in this second zone which is perfectly unitary as denomination — than the Indian zone where the gamut is known in the Karnatic but not in the Hindustani system.

As however the existence of the same gamut with the Indians and the nations of the Middle East is not a conclusive evidence that the gipsies have not brought this gamut from India, the author broaches the problem whether the gipsies could have preserved this gamut alive so long, as to be able to transmit it intact to the European nations. His reply is in the negative; the argument being that as the gipsies had been kept in bondage ever since their appearance in Europe up to the second half of the last century, they lived in groups, isolated from one another, and economically entirely dependent upon the population in the midst of which they had settled. This inevitably led not only to the inability of expanding the culture with which they had set out from India, but even to losing it to a large degree replacing it by that of the native population with which they lived.

As far as the musical aspect is concerned, the author's contention is confirmed by the fact that gipsy music varies from one country to another; within the boundaries of the same country it even acquired the dialectal aspects of the music of the respective nation. The genuine gipsy melodies must be extremely rare and difficult to identify owing to the multifarious influences they have been subjected to, during their peregrinations. The number of tunes with gipsy text, collected so far, is exceptionally small; the tunes have been almost exclusively collected from town-dwelling gipsies. How then did the name of "gipsy gamut" come into being? This is simply due to the erroneous identification of the productions performed by gipsy musicians with genuine gipsy creation.

How can the presence of this gamut among European nations be explained if the gipsies have not brought it with them from India? The answer to the former question is valid for the latter too.

Basing his arguments principally upon the historical circumstances prevalent in the Roumanian Principalities — and applicable to the Magyars too — arguments extracted from a rich store of information, the author develops the following point: the Turkish influence in the Roumanian Principalities was in steady progress ever since the beginning of the 15th century. In the second half of the 15th century, the Roumanian Hospodars received, at their confirmation from the Porte, a band of Turkish musicians known as meterhanean

https://biblioteca-digitala.ro

that was kept to play at the courts of the ruling princes up to the year 1830 when the custom was abolished. Besides these official court bands, the country was scoured by numerous Turkish musicians.

This influence reached its height during the 18th century when the Hospodars, chosen from among the Greek Fanariot families of Constantinople, brought along with them seraglio and church singers. The fashion prevailing at court passed on to the boyar families and the entire life of the ruling class was orientalized and turkeyfied. Following the prince's example the boyars set up their own bands made up of their gipsy serfs, and even at times hired personal entertainers and singers. The names of the tunes that circulated throughout all the towns were: *manele*, *bestele*, *samsele*, *pestefuri*, *taximuri* etc., all names of Persian and Arab provenance. The melodies of the songs that circulated in manuscript form bore likewise the indication of this origin.

Just as the fashion of these songs passed from court to the boyar's palaces, so did they, soon after, pass on to the houses of the upper bourgeoisie and then to those of the lower middle class. The texts, here, underwent a certain "Roumanization" but the tunes continued to be oriental in pattern.

As the productions performed by the gipsy musicians were not the product of the gipsy world, but the repertory in fashion or the songs demanded of them, and as Greek-Turkish music had a long-lasting and wide circulation among the Roumanian ruling classes, and this music bore the stamp of Perso-Arabian music in which the gamut in question is encountered, the author reaches the conclusion that this gamut contains no gipsy element of any kind, but is a typical oriental gamut which was brought into Europe together with a certain repertory of oriental origin.

https://biblioteca-digitala.ro

PRELIMINARII LA STUDIUL ȘTIINȚIFIC AL DOINEI

EMILIA COMIȘEL

În ultimile ședințe de lucru ale sectorului muzical din cadrul Institutului de folclor, s-a dezbătut problema unuia dintre genurile populare și anume a doinei. Din discuții au rezultat unele neconcordanțe în privința criteriilor de determinare a genurilor populare, în general și a doinei, în special.

În articolul de față ne propunem să formulăm cîteva teze pe care le considerăm esențiale în această problemă, unele de natură metodologică, altele de natură structural-muzicală (stilistică).

Trebuie să menționăm de la început că lipsa studiilor despre genurile populare în folcloristica romînească — cu cîteva excepții [1] — și îndeosebi a studierii lor în dezvoltarea istorică, strîns legată de dezvoltarea societății, a cauzelor care le-au dat naștere, a rolului și importanței lor în dezvoltarea conștiinței poporului, a conținutului și a coordonatelor stilistice de bază (literare și muzicale), îngreunează mult înțelegerea și interpretarea științifică a fenomenelor folclorice contemporane. De aceea considerăm că publicarea « Monografiilor regionale ale folclorului din R.P.R. » va umple un gol simțitor în folcloristica noastră, ele prezentînd nu numai un material faptic (clasificat pe genuri) și evoluția sa — pe interval de timp variabil, în funcție de culegerile și publicațiile anterioare — ci și diversitatea aspectelor în care se manifestă procesul de creație actual (frecvență, arie de circulație, funcție, emisiune, mod de interpretare etc.). Este cunoscută dificultatea clasificării genurilor, care nu sînt simple categorii abstracte, statice, ci forme complexe de exprimare, în continuă evoluție — în imagini artistice tipice, sincretice—a unui conținut de viață, a mentalității poporului în diferite epoci. Fiecare gen [2] creat în diferite epoci istorice, deci determinat de anumite condiții social-economice, genuri strîns legate de tradiție (de stilurile create în epocile anterioare), a avut o perioadă de maximă vitalitate și înflorire, urmată de o fază de dezagregare sau dispariție.

Dar fiecare gen ni s-a transmis în stadii diferite de evoluție, în ceea ce privește atitudinea poporului față de ele, funcția, conținutul și mijloacele tipice de expresie

---

[1] Béla Bartók: Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Viena, 1935; Sabin Drăgoi: 303 colinde. Craiova, 1930; Const. Brăiloiu: Despre bocetul de la Drăguș. *Arhiva pentru Știința și Reforma Socială*, București, 1942, 280—339. Emilia Comișel: Recitativul epic al baladei populare. *Muzica*, VI (1954).

[2] V. E. Gusev: Probleme de teorie a folclorului (trad. rom.) *Probleme de folcloristică contemporană*, 1958. Autorul înțelege prin gen: « o grupă de opere a căror comunitate e determinată de caracterul asemănător al problematicii, a funcției în viața socială a poporului; această comunitate se exprimă în asemănarea mai mare sau mai mică a principiilor și mijloacelor de tipizare, de structură compozițională și de mijloace stilistice ».

https://biblioteca-digitala.ro

artistică. În consecință se poate vorbi de o formă clasică, de cristalizare maximă a fiecărui gen, corespunzătoare epocii sale de înflorire.

Pentru studierea științifică a fiecărui gen, este necesară cercetarea lui în perspectiva istoriei, considerarea lui ca o operă de artă care reflectă viața printr-un ansamblu de mijloace de expresie tipice, literare și muzicale — în condiționarea lor reciprocă — și analizarea tuturor variantelor, grupate pe regiuni și tipuri melodice, forme provenite din impulsul creator al individului sau colectivității, mai simple sau mai bogate, determinate în ultimă instanță, de gradul de trăire sufletească, de dinamica sentimentului sau a narațiunii, de talentul și personalitatea artistică a interpretului. Bineînțeles că elementele de formă — a căror corelație este variabilă de la un gen și de la o epocă la alta — constituie o unitate organică și nu pot fi înțelese decît studiindu-le în legătură cu conținutul.

De la început se impune o întrebare: după ce criterii putem determina genurile? Este suficient numai conținutul, numai tematica literară sau un element de formă? Să luăm, de exemplu, forma arhitectonică. În muzica populară există mai multe genuri cu formă liberă: doina, balada, bocetul (în ținuturile din sudul și răsăritul Carpaților), o parte din jocurile vechi (construite pe motive, a căror repetare și succesiune este liberă), unele jocuri contemporane (bazate pe alternarea și repetarea liberă a frazelor ritmico-melodice), unele melodii de scaloian și de nuntă (din Muntenia și Oltenia). Mai mult, genuri cu formă fixă, strofică, sînt uneori executate de bunii interpreți (profesioniști sau nu) în formă liberă.

Prin urmare, pentru determinarea unui gen, nu e suficient un singur element, ci mai multe: literare, muzicale (mod de execuție, tempo, emisiune vocală) funcție, ocazii de cîntat etc.

În literatura clasică și în folcloristica veche prin *doină*[3] se înțelegea orice producțiune lirică, diferită de cîntecul ritual, de cîntecul epic și de joc.

În urma cercetărilor de folclor muzical s-a observat că *doina* reprezintă un *gen muzical* cu *caracteristici stilistice* și *de formă proprii, o melopee pe care executantul-creator o improvizează, într-o nesfîrșită variație pe baza unor formule și procedee tradiționale* (elaborate și dezvoltate în practica colectivității). În această accepțiune a preluat-o și Institutul de folclor.

Abordarea acestei probleme în trecut (începînd din primele decenii ale secolului al XX-lea) a dus la rezultate prețioase. Béla Bartók consideră că descoperirea doinei (« horei lungi ») constituie cel mai important succes al cercetărilor sale folclorice dintre cele două războaie[4].

---

[3] Termenul doină, neîntîlnit de Sulzer și Anton Pann în Muntenia a căpătat o mare răspîndire în Moldova, mai ales în urma publicațiilor lui Alecsandri. Dimitrie Cantemir atestă acest termen referindu-se probabil la refrenul doinei din Maramureș și Moldova (Descriptio Moldaviæ, 1716, 155); de asemenea Barițiu (Foaie pentru minte, 1842, 101), Sulzer (Geschichte des transalpinischen Daciens. 1781, vol. II, 322—323) și Rösler (Einiges über das Thrakische. 1873, 106) apud B. P. Hașdeu: Din istoria limbii romîne. București, 1883, 29. În Transilvania de nord și de vest (Bihor) se întîlnesc în cîntece și doine refrene literare asemănătoare: *daina, daina și daina, Hei, măi mîndră și daina, Ș-apoi daina și daina.*

Emil Riegler Dinu afirmă că în Transilvania termenul a fost introdus de Bîrseanu prin 1885, iar în Moldova « poate că *doina* și a *doini* să fi fost termen popular » (Hora transilvăneană în Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul. II, București, 1929). În ceea ce privește cuvîntul *doină*, B. P. Hașdeu crede că este de origine dacă. (Din istoria limbii romîne. București, 1883, 21).

[4] Béla Bartók: Însemnări asupra cîntecului popular romînesc. Cu o prefață de Zeno Vancea. *Révai Lexicon*, volumul suplimentar, 1935, 140.

https://biblioteca-digitala.ro

Béla Bartók este primul folclorist care seziseasă trăsăturile specifice ale doinei, în « Volksmusik der Rumänen von Maramureș » [5].

Iată cum definește el doina: « Stil muzical, reprezentat de fapt printr-o melodie unică... Ca formă, acest gen de melodie are un caracter total de improvizație, este plină de înfloriturі, iar interpretarea ei în gen rubato amintește de muzica instrumentală » [6]. Apoi descrie amănunțit trăsăturile specifice genului.

Pornind de la cercetarea caracteristicilor de bază ale doinei, a funcției, ariei de circulație [7] și originei, Bartók face următoarele constatări [8]: « 1) cel mai vechi stil melodic al vechiului regat, al Maramureșului și al Ugocei este acest cîntec lung; 2) acest stil nu are nici o legătură cu stilul pentatonic maghiar; 3) fără îndoială, stilul acesta are o origine sud-estică » [9].

Constantin Brăiloiu adîncește studiul doinei și intensifică cercetările pe teren, cuprinzînd întreg teritoriul locuit de romîni. El remarcă: « denumirea de doină n-ar trebui să servească decît ca să arate un *anumit stil muzical*, ale cărui trăsături izbitoare le-a definit mai întîi Bartók în 1923, așa cum le-a putut sezisa în tipul de doină (adăugăm: propriu zisă), întîlnit de el în extremul nord transilvan ».... și mai departe: « El (Bartók) numește acest fel de cîntare « lung », înțelegînd prin aceasta *o melopee pe care executantul o construește în mod liber, pe care o improvizează mai bine zis, orînduind în felul său cîteva elemente melodice invariabile* » [10] (sublinierea autorului). Apoi Const. Brăiloiu sugerează ipoteza originei orientale a stilului, arată aria sa de răspîndire și frecvența ei, în cîteva centre foarte izolate, atît în domeniul ocazional cît și în cel neocazional [11].

Ilarion Cocișiu semnalează greșeala de metodă a celor care au încercat să definească doina după un singur element, cel literar:

« Iată de ce s-a greșit într-una încercîndu-se să se prindă în cuvinte cîteodată frumos meșteșugite, de către literați, poeți ori oameni de știință, caracterele doinei, citîndu-se doar poezii populare. Aici suverană fiind melodia (precum în baladă e poezia) numai o caracterizare muzicală a genului, poate aduce deplină lumină » [12].

---

[5] München, 1923 (prefața).

[6] Béla Bartók: Însemnări, 140, și Béla Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramureș. (prefața).

[7] « este cea mai veche muzică populară cu text a întregului popor romîn din Romînia veche și Maramureș. În schimb, în Ardeal este complet necunoscută ca melodie cu text » (Béla Bartók, Însemnări, cap. Muzica poporului romîn, 140)... « afară de Maramureș și Ugocea, este pînă acum necunoscută » (Însemnări, 191—192) și Béla Bartók: Scrieri mărunte despre muzica populară romînească, adunate și traduse de Const. Brăiloiu. București, 1937, 29, 30.

[8] Béla Bartók: Însemnări, 192 și Tiberiu Alexandru: Béla Bartók despre folclorul romînesc. București, 1958, 73.

[9] Bartók aseamănă melodia doinei cu « melodiile ucrainene de dumî », cu anume melodii din Persia și Irak, apoi cu « acel fel de melodie care l-am cules în 1913 la arabii din oaza Dzelfa, în Algeria »... (Însemnări..., 191, 192 și Scrieri mărunte..., 29). Aria largă de răspîndire a stilului de doină la popoarele europene (albanezi, bulgari, ucraineni, turci, greci, macedoneni), asiatice (indieni, chinezi, cambodgieni) și africane (arabii din centrul Algeriei, la marginea Saharei, după afirmațiile lui Bartók) ne face să presupunem mai curînd un fenomen de poligeneză decît o influență a muzicii acestor popoare (vezi și T. Alexandru: Béla Bartók..., 75).

[10] La musique populaire roumaine. *La revue musicale*, nr. special: « La musique dans les pays latins », 1940.

[11] Idem, 7—8.

[12] Ilarion Cocișiu: Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare (schița monografică) Sighișoara, f. d., 412.

https://biblioteca-digitala.ro

Completînd concluziile lui Bartók cu date referitoare la diferitele stadii de evoluție a doinei din Transilvania și pe baza unor cercetări sistematice pe teren, Cocișiu dovedește *unitatea acestui stil pe întreg teritoriul romînesc*: « o unitate spirituală romînească a existat întotdeauna... iar această unitate e veche ca poporul însăși. Un atlas de folclor muzical, alături de cel lingvistic, ar scoate în evidență adevăruri pe care istoria (și alte științe auxiliare ei), nu le poate releva îndeajuns » [13].

El descrie terminologia populară din cîteva regiuni, menționînd că în Muntenia o variantă a doinei de tip « oltenesc » tinde a se caracteriza ca gen aparte « de dragoste », apoi, ca și Bartók, observă că pe melodie de doină se cîntă atît texte lirice cît și epice [14].

În cercetările de mai tîrziu s-a observat că totuși unele texte poetice (între care cele haiducești) se cîntă numai pe melodii de doină sau mai mult pe acestea. Astfel: « Vară, vară, primăvară », « Oltule, Oltețule », « Săracul și bogatul », (ale cărei variante de text se cîntă și pe melodii de colindă sau de cîntec propriu zis) etc.

Emil Riegler Dinu apropie stilul doinei de cel al makamului perso-arab și încearcă o explicare a ariei de răspîndire a acesteia în raport cu condițiile economice și istorice de dezvoltare a poporului ca și a structurii sale psihice [15].

Așa dar, în folcloristica modernă prin doină se înțelege *un gen muzical* ale cărui trăsături stilistico-structurale diferă de ale cîntecului propriu-zis.

Trăsăturile tipice ale acestui gen muzical sînt constituite dintr-un complex de elemente fixe, tradiționale, diferite de ale cîntecului propriu-zis și din elemente libere, improvizatorice (pe care le găsim, în mai mică măsură și în cîntec). Această mențiune este necesară pentru a combate accepțiunea veche a termenului doină, păstrată pînă astăzi, în parte, de unii muzicieni care continuă să numească *doină orice melodie ornamentată, executată rubato* [16].

Așa dar, în domeniul neocazional, liric, distingem, din punct de vedere muzical, 2 genuri: *cîntecul propriu-zis* — în care expresia este concentrată în forme concise, fixe, organizate după legile melodiei — și *doina* (numită de Const. Brăiloiu — « propriu-zisă »), ale cărei trăsături stilistice și compoziționale rezultă din preponderența recitativului (de esență dramatică).

În ceea ce privește tematica literară, nu se poate face o diferențiere netă; pe un text liric se cîntă, uneori în aceeași regiune ori comună, melodii de cîntec sau doină [17]. De altfel, unele denumiri locale: *cîntec lung*, *horă lungă*, prin care poporul înțelege același gen muzical, confirmă identitatea de conținut literar între cele două genuri muzicale.

Pornind de la faptul că folclorul este un fenomen artistic care reflectă viața, savanții sovietici au reușit să determine epoca istorică (condițiile concrete social-economice) în care a luat naștere fiecare gen, ținînd seama bineînțeles, de trăsăturile specifice ale creației populare. Problema stratificării produselor folclorice s-a dezbătut și în cadrul Institutului de folclor. O primă încercare de stratificare

[13] Idem, 414.

[14] Ibidem, 412, 414.

[15] Emil Riegler Dinu: Hora transilvăneană și Emil Riegler Dinu: Das rumänische Volkslied. Berlin, 1940.

[16] Asemenea confuzii se constată și azi în programele de muzică populară transmise la radio și în concertele publice.

[17] Ilarion Cocișiu: Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare, Sighișoara, f. d., 412.

https://biblioteca-digitala.ro

a folclorului romînesc a fost realizată de Ovidiu Bîrlea [18], pe baza materialului literar (versificat și în proză).

Încercînd o periodizare în linii mari a muzicii populare, în raport cu diferitele orînduiri sociale (ceea ce nu exclude fenomenul coexistenței genurilor) am considerat că unele genuri rituale [19] (a căror origine o datăm în comuna primitivă, din cauza semnificației și structurii muzicale reduse) constituie primul strat folcloric, iar doina al doilea strat, cristalizat în epoca feudală sau prefeudală.

În comparație cu cîntecele rituale, create cu un scop precis, utilitarist, doina pare să aibă altă semnificație, corespunzînd unei faze noi de dezvoltare a poporului, unor cerințe sufletești și artistice diferite, unei noi mentalități.

În comparație cu dinamismul și vigoarea cîntecelor rituale rezultînd din conținut, funcție, elemente expresive tipice și execuție în grup — doina se remarcă prin intensitatea lirismului și presupune un mod diferit de trăire și exteriorizare a gîndurilor și sentimentelor individuale.

Acest strat reprezintă o fază superioară în dezvoltarea muzicii populare, de lărgire și îmbogățire a mijloacelor de expresie, pe baza principiului contaminării și preluării elementelor pozitive tradiționale (din epoca anterioară).

Convenționalismul și conservatorismul caracteristice cîntecului ritual — deși nu se pot nega transformări și în acest gen — sînt necunoscute noului gen, ale cărui mijloace de expresie se caracterizează printr-o extraordinară suplețe, permițînd libertatea aproape totală de improvizație. Aici gradul de realizare al variantelor e în funcție de talentul și personalitatea individului-executant, ca și de profunzimea sentimentului exteriorizat. Avînd mai strînse contingențe cu viața de toate zilele, doina, prin bogăția și varietatea de conținut, constituie un gen complex, de un adînc realism.

Conținutul ei reflectă frămîntările omului, cu un orizont mai larg, ce pare că începe să capete conștiința personalității sale și în consecință, simte din ce în ce mai intens nevoia de a-și exprima sentimentele și gîndurile proprii, în mod individual — acestea corespund însă întregii colectivități. De aceea și conținutul expresiv al doinei cîștigă în adîncime și varietate, impunîndu-se printr-o linie melodică, largă, generoasă, printr-un suflu larg, prin căldura sentimentului și profunzimea gîndirii, prin varietatea mijloacelor de expresie.

În adevăr, o incursiune atentă în materialul existent arată că, deși elementele stilistico-structurale sînt oarecum fixe, interpretul le utilizează în mod diferit, în funcție de sentimentul pe care vrea să-l exprime. Textul și muzica formează un tot indisolubil în momentul execuției. Deci doina — ca și celelalte genuri — trebuie studiată în toată complexitatea sa: text, muzică, mod de execuție, tempo, emisiune vocală, funcție etc. Forța emoțională a fiecărei piese reiese tocmai din funcția pe care o îndeplinește, din echilibrarea elementelor recitative cu cele lirice, cantabile — pasagii de mare intensitate expresivă alternînd cu pasagii dramatice, recitative sau semi-vorbite, fiecare avînd un rol expresiv determinant — din sinceritatea sentimentelor și exteriorizarea lor reținută, decentă, uneori sobră, fără exagerări — spre deosebire de unele variante ale tipului « de dragoste ».

În mai mare măsură decît în cîntecele rituale, doina are un deosebit rol gnoseologic, ea reflectînd — în imagini de un înalt nivel artistic — întregul

[18] O. Bîrlea: Introducere la Antologie de folclor, mss., 1952.
[19] Idem, 18.

https://biblioteca-digitala.ro

univers sufletesc al poporului, modul său de simțire și de gîndire, atitudinea sa față de natură, de viață și de propriile-i sentimente.

Rolul adînc social ca și funcția sa sînt tălmăcite în nenumărate exemplare:

Mi-o făcut maica gura
Cumva de m-oi străina
Să horesc cîte una
Să mă stîmpăr *cu dînsa*;
De m-oi străina departe
Să-mi fie soră și frate [20]

sau: *Cine m-aude horind*
Gîndește c-am băut jin (vin)
Da ieu n-am băut nimică
Că horesc de năcăjită.
Niște jin, niște jinars
Că horesc di-a meu năcaz.

Tematica literară este extrem de variată. Sînt cîntate în doină sentimente și aspecte multiple din viața individului și a colectivității — uneori exprimate în imagini de o negrăită frumusețe și profunzime: dragostea cu toate nuanțele ei dorul de cel drag, de locul natal, de patrie, dragostea de patrie și de natură («codrul-frate», dragostea pentru păsări, mai ales pentru cuc, etc.).

Și băgai cu cucu-n plug
Cucu cîntă și eu mîn.
Și dorul ține de coarne
Și dragostea pune boabe.....

sau: *Vară, vară, muma noastră,*
Ia zăpada de pe coastă...

suferințele de tot felul, nenumărate aspecte ale luptei de clasă, revolta împotriva exploatatorilor:

De-o vrea bunul dumnezeu
Să are și plugul meu
Să trag brazda dracului
Pîn ușa bogatului;
Că de-oi prinde un bogat
Să-i dau măciuci după cap
Să-l învăț la semănat

atitudinea față de unele categorii sociale:

Foaie verde viorea,
Fir-ar boieria ta;
Decît în tîrg cu papuci
Mai bine-n crîng cu opinci

Viața haiducească și rolul haiducului în societate, atitudinea poporului față de muncă și unele relații de muncă din trecutul de cruntă exploatare și umilință:

Foaie verde ca spanacu
Băgai în plug cu bogatu;
La bogat arai trei zile
La mine doar trei conace
Pui porumb și nu se face

sau: *Bată-te legea, ciocoi,*
Cin te-a scos în ochii mei?
Știi tu cînd eram trei frați
Și de tine înjugați;
Cînd dădeai cu cisma-n spate
Dă beam apă-nsîngerată
Cu măsele-amestecată?

[20] Cîntecele și doinele de înstrăinare sînt o mărturie dureroasă a unei situații din trecut cînd țăranii noștri, din cauza lipsurilor, erau nevoiți să plece la muncă în alte sate ori la orașe. Conținutul lor social, de clasă, este evident.

https://biblioteca-digitala.ro

sau:

Pîn anu 68,
Cînd s-a luat pămîntu tot,
Dă arai una și una
Dădeai de pogon găina...

atitudinea față de armata veche și de războaiele nedrepte:

M-a luat statu de-argat
Cu-ordin de la minister
Arde-i-ar cu foc din cer

sau:

Împărate, împărate
Nu rămîn coconi * *pe sate,*
Numai maice supărate
Și fete nemăritate...

Tragedia femeii care, deși muncește din zori pînă-n noapte, nu-și poate hrăni copiii:

Numai mamă să nu fii
Și să nu mai crești copii,
Că ei nu mai știu că nu-i
Fără cer și să le pui

Lipsa norocului pentru cei ce muncesc:

Mîndră floare-i norocu
Dar n-o are tăt omu.
Că și eu l-am semănat
O ieșit, da s-o uscat....

Doina găsește și azi ecou în sufletul poporului. Printr-un procedeu stilistic, frecvent în tematica creată după 23 august, poporul a reactualizat doina, astfel încît să corespundă contemporaneității, noilor condiții de viață:

Plecai ,mîndro, într-o vară
C-un suman rupt în spinare,
Să muncesc la ăl bogat.
Mai bine n-aș fi plecat;
Că bogatu ăla rău
Mi-a luat și sumanul meu.
Anu-ntreg am tot muncit
Și nimic n-am dobîndit.
Nu l-oi prinde eu acum
Ș-am să-i spun o vorbă-n drum
Și am să-l iau să-l dăscălesc
Să-i spun, vere, ce gîndesc.
Dar acuma ce muncesc
Pentru-ai mei agonisesc
Copilașii să mi-i cresc [21].

Tematica literară, expusă parțial de noi, combate teoria susținută de unii folcloriști romantici cu privire la caracterul nostalgic, melancolic, pasiv al doinei.

În adevăr există și doine care au caracter nostalgic, elegiac, în care se descrie frumusețea și dragostea poporului pentru natură, dorul, dragostea etc. Dar nu putem trece sub tăcere numărul mare de exemplare care oglindesc optimismul, lupta poporului pentru libertate și pentru o viață mai bună.

* coconi = feciori

[21] Este cunoscută doina cîntată de Maria Lătărețu pe textul creat de Gena Bîrsan din taraful Gorjului: « Am pornit mărețul plan ».

https://biblioteca-digitala.ro

Bun cunoscător al vieții și creației artistice a țărănimii, Delavrancea arată adevăratul caracter al doinei: « cîntec de vitejie, de rezistență » [22].

Muzicologul sovietic, B. Asafiev, caracterizează în cuvinte deosebit de convingătoare și reale cîntecul lent: « Într-o țară în care viața n-a fost totdeauna o petrecere ușoară, prezența cîntecului lent mărturisește veacuri de muncă îndîrjită. În muzică, formele lente se formează greu, e culmea în care — în istoria oricărei arte — se concentrează sforțările unei serii de veacuri » și « ...în andante și adagio răsună toată profunzimea a tot ce a fost trăit, gîndit și suferit de popor, răsună fără patosul țipător, sgomotos și de paradă, într-o profundă seriozitate, cu o modestie măreață de sentimente concentrate » [23]...

Așadar, doina a avut în viața poporului un însemnat rol social: mijloc de exprimare, de exteriorizare a sentimentelor, a concepțiilor despre viață dar în același timp de « stîmpărare », de alinare a necazurilor, de rezistență în fața suferințelor, împotriva asupritorilor de tot felul.

Înainte de a enumera elementele structurale de bază, muzicale, tipice genului, prin care este redat un conținut atît de divers, vom menționa cîteva probleme generale.

1. Doina se prezintă azi în diferite stadii de evoluție, atît în aceeași regiune cît și de la o regiune la alta. Astfel, doina din Maramureș pare să reprezinte unul din cele mai vechi tipuri, în timp ce doina de tip « oltenesc » din Muntenia și Oltenia este mai nouă. Apoi, numai în Oltenia se găsesc astăzi doine aparținînd mai multor stadii: de tip arhaic (formată din 3—4 rînduri melodice, puțin variate, cristalizate aproape în formă strofică); doina de tip « oltenesc » mai evoluată — dezvoltată probabil sub influența lăutarilor — doina « haiducească », « de dragoste », etc.

2. Deși stilul ei denotă o mare unitate, se observă diferențieri locale, datorită condițiilor diferite de dezvoltare istorică și economică. Astfel, doina din Maramureș se deosebește de cea din Muntenia dar se apropie mai mult, ca emisiune, de Oltenia, iar ca stil de Bucovina etc.

3. În dezvoltarea sa de veacuri, doina a suferit, în mod inegal, diferite transformări, datorită conținutului mereu actualizat ca și influenței altor genuri și mai ales a cîntecului propriu zis. Deci se poate vorbi de piese clasice și de piese intermediare: doină-baladă, doină cristalizată (strofică), doină-cîntec.

4. Atitudinea poporului față de acest stil variază. Cauzele concrete ale păstrării lui în forma clasică, ale transformărilor mai lente ori mai rapide sau ale dispariției, nu au fost încă suficient cercetate. În linii mari se poate afirma că doina este încă frecventă în unele regiuni din nordul Olteniei, Moldovei și Dobrogei, în Muntenia și în cîteva sate din Transilvania de nord. În multe locuri a dispărut sau a fost lăsată pe seama lăutarilor [24].

5. Deși în trecut a avut o circulație generală — lipsa ei din unele ținuturi, Bihor și parte din Cîmpia Transilvaniei, nu poate fi dovedită în mod științific

---

[22] D e l a v r a n c e a: Patria și patriotismul. Cap. Doina. Ed. publicată de Octav Minar, București, f. d., 105—187.

[23] B. A s a f i e v: Despre cîntul romînesc (trad. rom.) *Muzica sovietică*, 1948, nr. 3, 22—30

[24] « În zilele noastre, cu excepția Olteniei, Munteniei, Dobrogei și în parte a Moldovei doina propriu-zisă este pe cale de totală dispariție ». T i b e r i u A l e x a n d r u: Béla Bartók despre folclorul romînesc. București, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

și pentru epocile anterioare — în unele regiuni nu se găsește decît în formă instrumentală, făcînd parte din repertoriul păstoresc.

6. Preferința mai mare pentru unele mijloace de expresie și modul de îmbinare a lor, asocierea la texte diferite și procesul intens de creație, în epocile anterioare, au facilitat crearea unui număr de tipuri și subtipuri melodice — dovadă grăitoare a vitalității și vechimii genului.

7. Încă din primele decenii ale secolului nostru s-a constatat tendința — azi mai accentuată — de organizare mai severă a mijloacelor muzicale de expresie în forme concentrate, fixe [25] — sub influența cîntecului propriu zis, genul cu cea mai mare vitalitate în epoca noastră — dar și datorită unor factori de natură psihică.

8. Nu s-a cercetat încă suficient dacă adaptarea melodiei de doină la texte rituale de nuntă, de înmormîntare și de secetă, în unele regiuni, ține de un stadiu mai nou al muzicii folclorice sau de un fond odinioară comun genurilor ocazionale și neocazionale. În primul caz stilul doinei a înlocuit melodiile rituale sau a constituit — așa cum a observat în cîteva regiuni Bartók și Brăiloiu — singurul stil muzical liric.

9. Adaptarea textelor de baladă la melodii de doină pare un fenomen mai nou numai în provinciile din sudul și răsăritul Carpaților și arată o fază de dezagregare a genului epic, prin refugiul într-un stil muzical, deși înrudit, neadecvat total. Pentru restul țării fenomenul pare să se fi înfățișat întotdeauna în același fel, recitativul epic, de influență certă balcanică, nepătrunzînd probabil dincolo de Carpați decît în mod sporadic.

10. Se cunosc azi mai multe *categorii de doină:*

A — **Doina vocală:**
- 1) *tipul general*
  - *a)* liric (numit pe alocuri « oltenesc »)
  - *b)* haiducesc
- 2) *tipul « de dragoste »*

B — **Doina instrumentală:**
- 1) *repertoriul păstoresc* (de origine instrumentală)
  - *a)* « șireag » (« a oilor » etc.)
  - *b)* « cînd și-a pierdut ciobanul oile » (doină și joc)
- 2) *tipul general* (de origine vocală)

C — **Repertoriu lăutăresc:** « de dragoste »

Datorită libertății de interpretare, adaptării unor texte diferite și funcției, o parte din doinele aparținînd tipului « de dragoste » par să se grupeze într-un gen aparte, lăutăresc. Deci aceste exemplare, executate numai de lăutari, la diferite prilejuri de petrecere, cu un accentuat text erotic, credem că pot fi grupate separat (Nevestică frumușică, Îmbrăcai cămașe ca fulgu etc.).

Trăsăturile muzicale tipice ale doinei sînt constituite dintr-un complex de elemente fixe și improvizatorice.

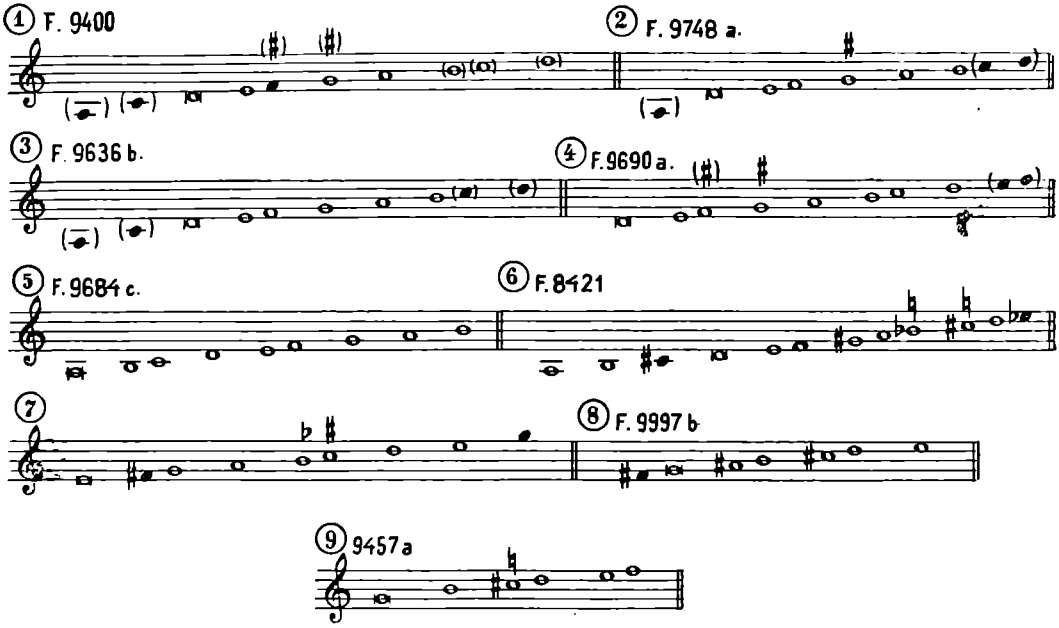
Elementele structurale de bază, tipice ale doinei propriu zise:

a) scară unitonală, nemodulantă, uneori redusă la un număr mic de sunete: scări pentatonice sau prepentatonice; moduri diatonice sau cromatice, permi-

[25] Observație făcută și de I. Cocișiu pe baza materialului cules din Transilvania, în: Folclor muzical din județul Tîrnava Mare, 413.

https://biblioteca-digitala.ro

ținând uneori mobilitatea treptelor. Cel mai frecvent este modul doric și scara cromatică de *re*. Execuția sunetelor este uneori netemperată;



b) formule melodice tipice;

c) ritm liber, nemetric, aparținînd sistemului parlando rubato (Bartók);

d) execuție într-o mișcare tărăgănată, rubato, în tempo larg, cu unele sunete mult lungite (pe oricare din silabele versului);

e) formă arhitectonică liberă; rîndurile melodice se grupează liber în mod improvizatoric, în « strofe elastice » (Brăiloiu), de dimensiuni variabile, (numărul repetarea și succesiunea frazelor diferă de la o execuție la alta);

f) emisiune vocală specifică, diferită de la o regiune la alta; în Maramureș și nordul Olteniei, emisiune cu sunete sughițate (Schluchztöne) și gîlgîite (schluchzender Laut) [26]; în Năsăud, emisiune cristalină, limpede; în fostul județ Teleorman, emisiunea pare a se face printr-o sforțare a maxilarelor (paradentală), vocea e stridentă; în Vlașca emisiunea pare influențată de stilul lăutăresc (sunetele par înfundate) [27] etc.

Doina fiind un gen sintetic, desigur că potențele expresive ale elementelor muzicale sînt accentuate și coordonate prin legătura organică cu textul poetic. Totdeauna doina se bazează pe versuri octosilabice, izometrice. Spre deosebire de baladă, textul este subordonat melodiei. Respirația mai largă a melodiei, depășind uneori schema metrică a versului, a condiționat completarea acesteia cu unele silabe avînd rol de interjecții sau de refren: *of, of; hei; zice; măi, daina; daina-le; dzî, dzî* (care apar la începutul ori la sfîrșitul rîndurilor melodice).

[26] După denumirea dată de Bartók în: « Volksmusik der Rumänen von Maramureș ».
[27] Această problemă nu a fost încă cercetată în mod sistematic

https://biblioteca-digitala.ro

Revenind la forma arhitectonică distingem următoarele părți:

A. 1) **formulă întroductivă** (cu caracter facultativ) cîntată pe 1 pînă la 5 silabe diferite de vers (*of, hei* etc.) care nu face parte din melodie este formată din: *a)* un desen melodic ascendent: arpegiu, glissando, salt de cvartă ori secundă; *b)* unul sau două sunete ținute lung pe tr. 1; 4; 5; 4 și 5; 4 și 3; VII♭ și ♯3 (precedate sau nu de apogiaturi simple ori duble).

Ea poate apare și la începutul celorlalte «strofe elastice».

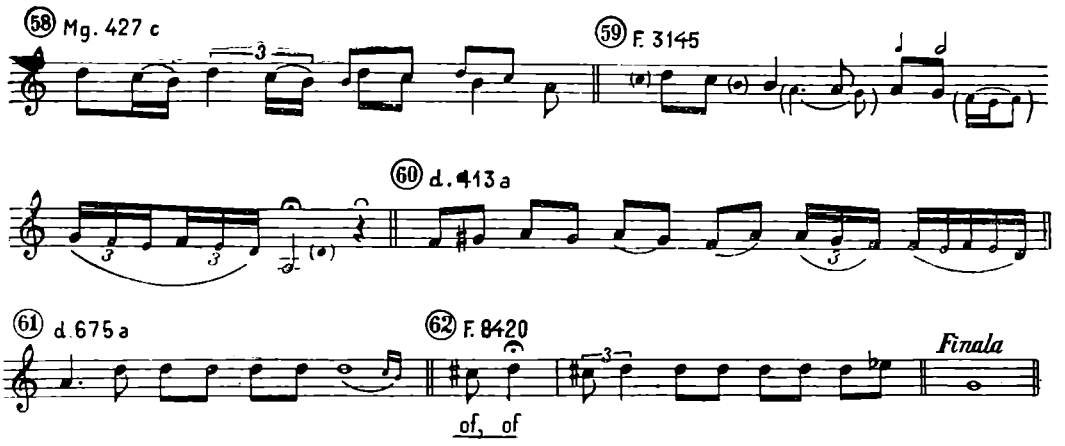
2) *formula inițială* este alcătuită din: *a)* alternarea regulată (sau nu) a două trepte alăturate (mai rar depărtate: 5—3), ornamentate sau nu: tr. 6—5; 5—4; 2—1; în cele mai multe cazuri formînd motive sau, prin repetare și variare, formule melodice corespunzătoare unui vers; *b)* insistența pe un singur sunet (recitativ) melodizat: recitativ pe tr. 5 sau 6 începînd de la secunda sau terța inferioară; *c*) desen melodic descendent, melismatic, de la tr. 7 la 4 etc.

https://biblioteca-digitala.ro

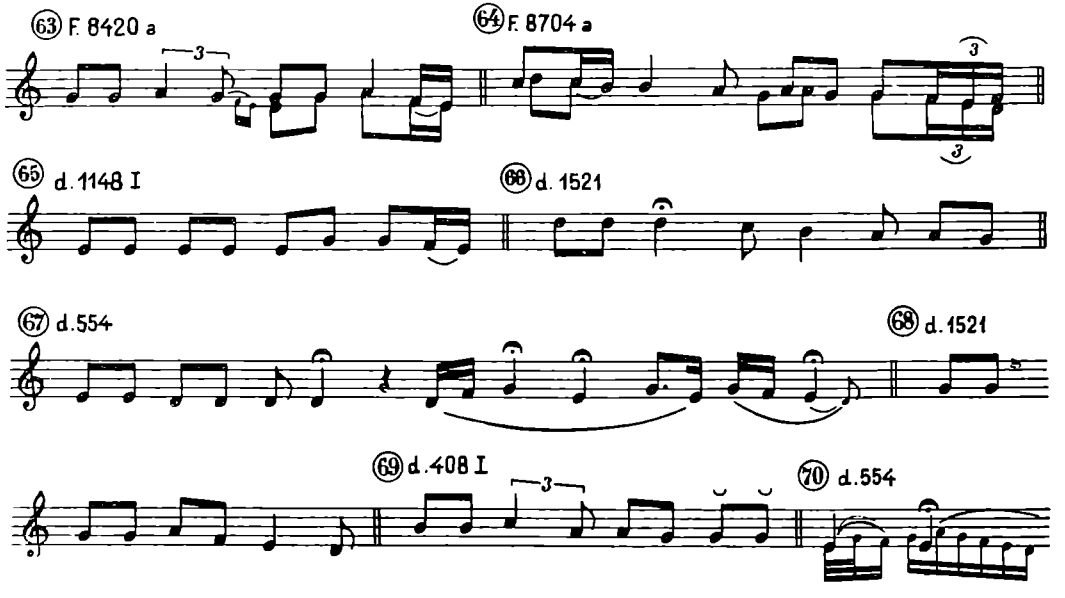
https://biblioteca-digitala.ro

47
(u — lu — lu, măi)
48 d. 554
49 F. 8805 a
50 d. 664 I a
51 F. 8704 a
52 F. 9738 a
53 F. 9748 a
54 d. 1426 I
55 F. 5654
56 Mg. 230
simile
că Pî-năi o-mu (hî) ți — (hî) ne-rel (măi, hăi, hîi hîi hîi hîi nu-mai)
57 F. 9741 a

https://biblioteca-digitala.ro

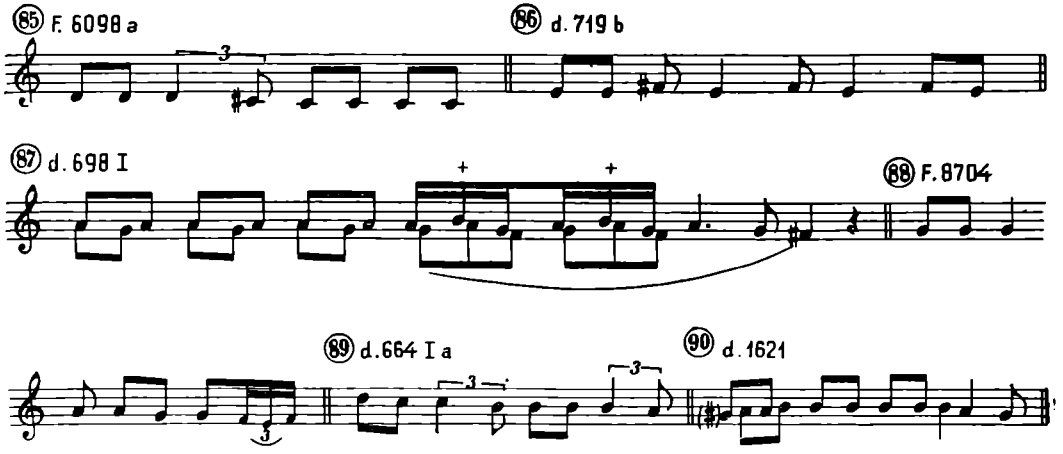


B. **Partea medie** este alcătuită din formule melodice foarte variate, silabice sau melismatice: *a)* recitativ (recto-tono) pe tr. 1, 4, 5, 2, mai rar pe tr. 3, 6, 7, VII (subton ori sensibilă), evoluînd uneori în desene melodice caracteristice; *b)* alternarea între două trepte apropiate (6—5; 5—4; 7—5); *c)* ornamentarea în jurul unei trepte principale (formule diferențiate regional); *d)* recitativ melodic; *e)* formule caracteristice bazate pe 2 motive identice sau diferite (ascendente, descendente, mixte); *f)* recitativ sau formulă melodică evoluînd spre *parlato* sau rînduri melodice întregi executate *parlato* (în unele regiuni acestea reprezintă punctul culminant de expresivitate). Formulele mediane se caracterizează prin: insistența pe tr. 4 și 5, deci desfășurarea lor mai mult în registrul mediu al scării (ca și în baladă), alternarea și repetarea lor în mod improvizatoric; cadențele, în general descendente, prin desene silabice sau melismatice, prefigurînd cadența finală; preferința pentru oprirea pe tr. 1 și 2, rar tr. VII.

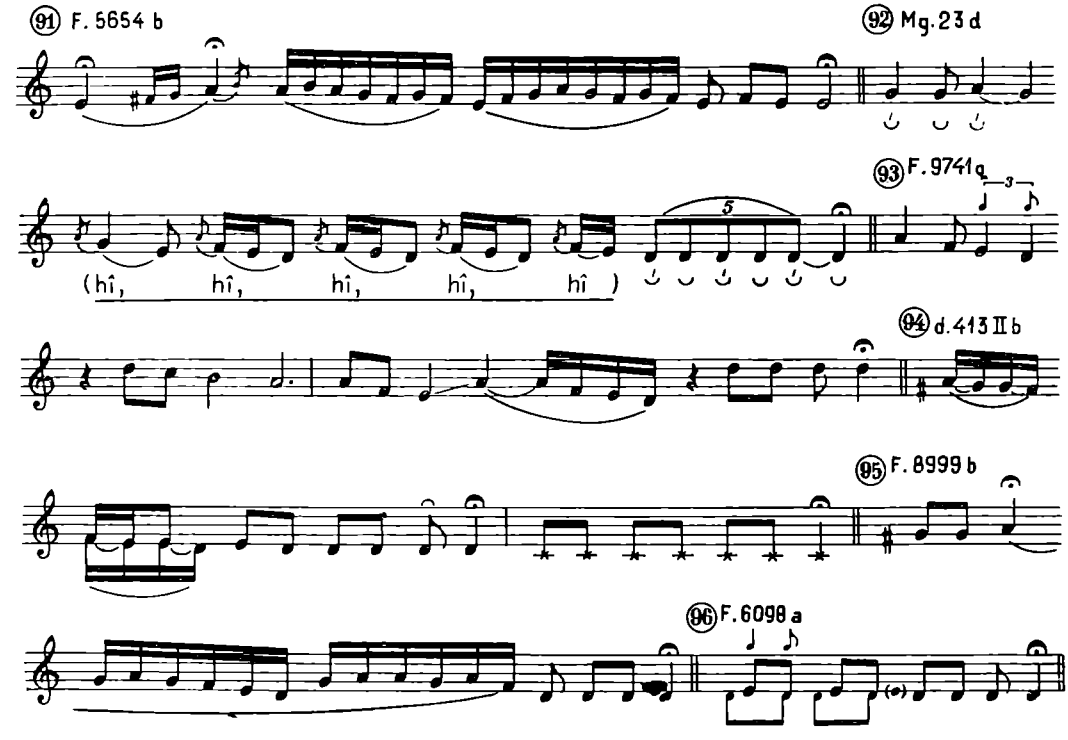


https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



C. — **Partea finală:** *a)* recitativ pe tr. 1, uneori melodizat, cu profil descendent, începînd de la tr. 2, 3, 4 sau 5 (în ordinea frecvenței), treptat sau prin salturi (mai rar); trecerea, uneori, în parlato sau alunecarea la tr. VII, V; *b)* formulă melodică construită în prima parte dintr-un desen melodic descendent (3, 4, 5; 1, 3, 5, 4; 5, 6, 7; 1, 4, 5 etc.) mai rar descendent (5, 3, 1; 5, 3, 5 etc.) urmat, după o coroană pe tr. 5 și de pauză, de recitativ pe tr. 1 (mai rar pe tr. 2); *c)* formulă foarte bogat ornamentată, cantabilă; *d)* uneori formula finală e dublă (prima ornamentată, a doua silabică).



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie să spunem că pentru realizarea unei doine nu sînt obligatorii toate elementele caracteristice genului; unele variante conțin un număr extrem de redus. Poate să lipsească: formula introductivă, versurile parlato; formula finală ornamentată (care se înlocuiește cu un recitativ) formula inițială a primei « strofe »; de asemenea între cele 3 părți constitutive pot fi inversiuni de formule.

https://biblioteca-digitala.ro

«CÂNTEC LUNG»; «EU SUNT ĂLA ȘI ȘTIU BINE»

X1. Din cauza registrului prea înalt, sunetele sunt atacate imprecis. X2. Atacarea lui *fa* e urmată de trecerea, imperceptibilă aproape, către *mi*. *Fa* apare mai clar în celelalte strofe. + = «sughiț» — lovitură de glotă. *Re* și *do* sînt adeseori imprecise, dînd naștere unei oscilări între ele; întonările netemperate sînt frecvente; iar unele vocale sînt colorate în cîntece.

Disc Nr. 919. Com. Brădiceni (Tg. Jiu—Craiova). Informator: *Ioana V. Ștef. Diaconescu.* Cules: *Const. Brăiloiu* în 1937. Notat: *Em. Comișel*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Elementele improvizatorice se referă la modul de ornamentare, repetare și alternare a formulelor melodice, lărgirea sau restrîngerea materialului sonor, ornamentare, etc.

Fgr. 8828a
Culeg. *Em. Comișel*, 1940
Tr. *L. Stănculeanu-Georgescu, P. Carp.*

Boteni, rn. Muscel, reg. Pitești
Inf. *Mița Croitoru*

Parlando rubato
rall.
F.8828a
Frun-zu - li - ță d-a-ru - je-tu Mi-o u - rit cu - cu fă - gĕ - tu
Și mi-a-n-dră - gĭt sme-u - re-tu Ș-mier li ța fră-si-ne-tu
Cîn - tă cu - cu-n cur - mă - tu - ră Voi-nij sa-pă-n cu-ră-tu-ră
Să lă - săm sa - pa la fa - gu Hai la cu cu să - ra - cu Și
De-ar hi cu - cu voi - ni - celî
M-aș î bă - ga ar - gat la iel
Și mi-e cu - cu , pă - să - rĕa N-ar d-un-de-mi da sim-bri - a
accell.
Și m-a - pu - că iar-na grĕa Făr dă kioa-ră dă pa - ra
M-a-pu - că v-o vre-me lun - gă Făr de ngam de ban în pun-gă
Finala

×) Sunet qutural caracteristic.

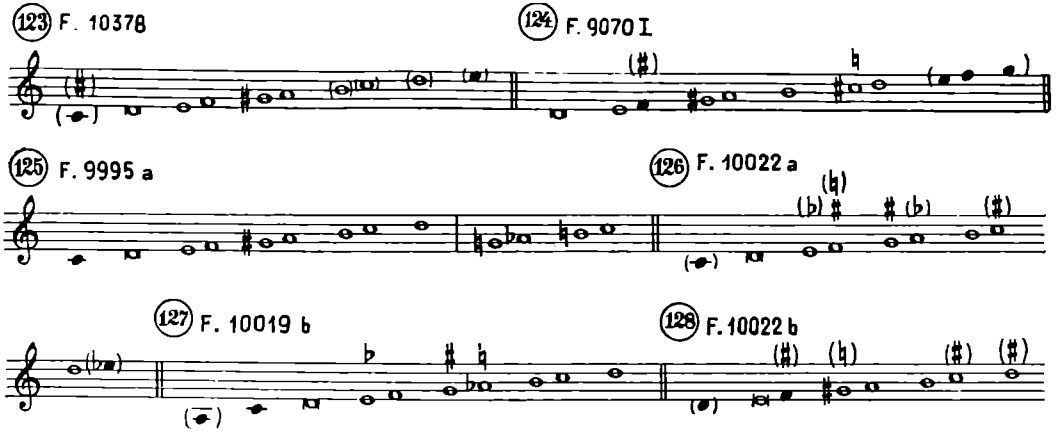
https://biblioteca-digitala.ro

Doina tip « de dragoste » (terminologie provizorie) cîntată de țărani (vocal sau instrumental: din fluier sau cimpoi) și lăutari, prezintă înrudiri *numai de stil* cu tipul general, nu și de origine. Bănuim că a luat naștere pe baza elementelor tipice de doină, mai tîrziu (poate în epoca capitalistă), iar lăutarii au contribuit în mod substanțial la dezvoltarea ei. Așa cum am menționat mai sus, lăutarii au ajuns să creeze chiar unele tipuri melodice, diferite regional, (« de dragoste », « ca pe Vlașca », « ca pe Teleorman », « ca pe Ilfov », « ca pe Ialomița ») care au pătruns prea puțin sau deloc în repertoriul satului și de care nu ne vom ocupa acum în mod special. Tipul « de dragoste » se aseamănă cu doina propriu-zisă prin: elemente de stil și structură compozițională cu preferință mai mare pentru unele din ele, mod de execuție individual, funcție (cînd e cîntată de țărani și chiar de lăutari pentru o parte din piese). Se deosebește prin următoarele: interpretarea mai mult de lăutari; funcție diferită, cînd, asociată cu unele teme literare, este cîntată la anumite prilejuri sărbătorești (funcție distractivă) de către lăutari; asocierea melodiei la texte erotice, mai rar îmbinate cu texte lirice generale; caracterul melodic este mai expansiv, exuberant, uneori voit exagerat. Melodia este cîntată într-un ritm mai organizat, de multe ori în forme metrice cu preferință vădită pentru 6/8, în tempo viu, alternînd adesea 2 mișcări contrastante (rubato și giusto) — particularitate datorită lăutarilor.

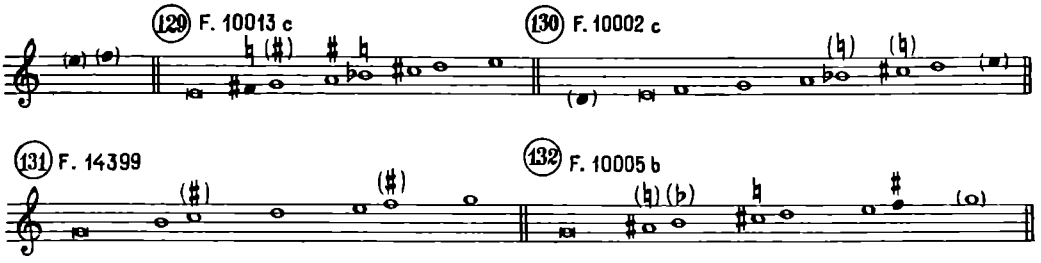
În genere melodia se bazează pe scări cromatice, cu o mare mobilitate a treptelor (în unele cazuri se poate vorbi de o modulație de la o scară cromatică la alta sau de la o scară diatonică la una cromatică); ambitus mare depășind octava; execuție temperată a sunetelor; abuz, uneori, de sensibile (în cîntarea lăutărească); interjecțiile, invocațiile inițiale sînt frecvente: *tato, Leano, lele, neică,* etc., iar melodia sfîrșește cu un refren caracteristic: *le, lele și iar lele,* înlocuit adesea prin vers cîntat pe o formulă tipică bogat ornamentată. Melodia este mai cantabilă, sub influența probabilă a cîntecului propriu-zis, recitativele fiind uneori reduse ori inexistente, melodia este cristalizată în multe cazuri în forma strofică (tendință constatată și la doina propriu-zisă); utilizarea din abundență a versurilor recitate (în execuție lăutărească).

Datorită conținutului, mijloacelor de realizare specifice prin utilizarea cu preferință pentru o parte din ele, modului de execuție și funcției noi (în cazul interpretării lăutărești) melodia are un caracter emoțional oarecum diferit de al doinei propriu-zise, care se accentuează mult în cîntarea lăutărească.

Iată cîteva din scările mai des întîlnite în acest tip:



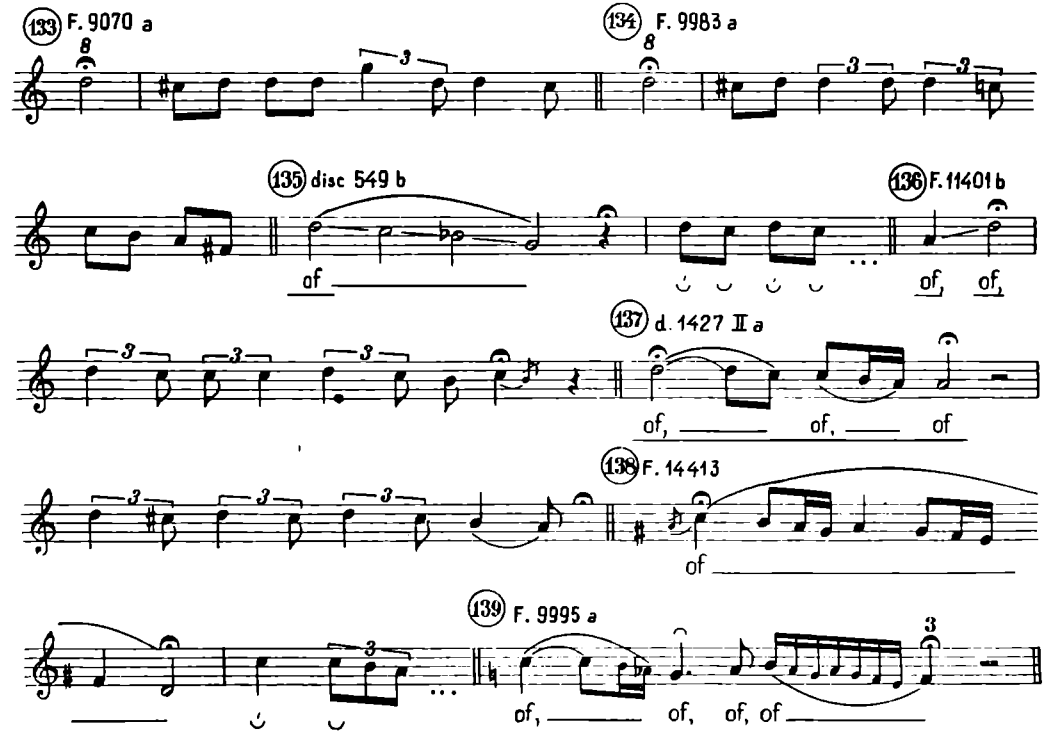
https://biblioteca-digitala.ro



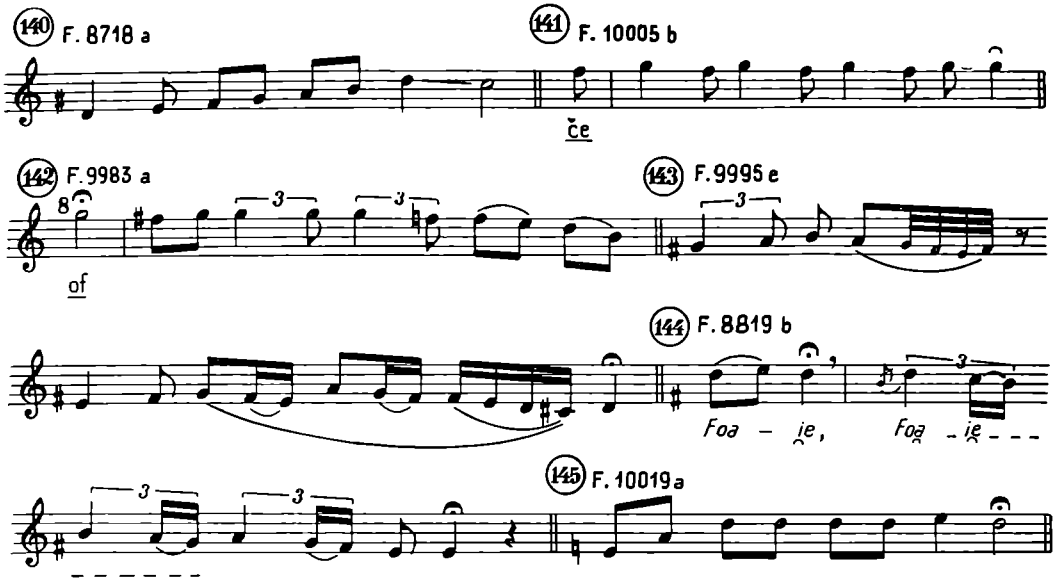
Formulele melodice au, în linii mari, unele trăsături diferite, ceea ce nu înseamnă că nu sînt utilizate și formulele cunoscute din doina propriu-zisă.

A. Formula introductivă (de asemenea facultativă) mult mai variată se menține, în genere, în registrul superior al scării (tr. 8, 6, 7, 10) și este uneori bogat ornamentată (tr. 5, 4,3; 8, 7, 6 etc.) avînd un profil descendent.

Formula inițială: *a)* descendentă (tr. 8, 7; 7, 8; 7—3; 7, 8, 7; 8,6; 7—1; 1—3 apoi 8,7;7—11—7) sau ascendentă (3—5, 7, 8,7; 2, 4, 7, 8—9; 1—6, 8,7 etc.) este mai variată decît în doina propriu-zisă; *b)* recitativ melodizat, rar recto-tono; *c)* desen melodic melismatic; *d)* alternarea dintre 2 trepte apropiate, ascendent și descendent (tr. 8—7; 7—6; 5—4; 4—3; 8—7, 7—6, 6—5 etc.) este puțin utilizată.



https://biblioteca-digitala.ro



B. Formulele mediane sînt foarte variate. Cele mai tipice se caracterizează prin desene melodice cantabile, ascendente sau descendente, cu cadența pe tr. 3 — ceea ce le apropie de cîntec — pe tr. 7, 8, 6, 1, mai rar pe 4 și 5. O parte din ele sînt identice cu ale doinei propriu-zise. Se remarcă frecvența saltului de cvartă, cvintă, septimă, mai ales în partea a II-a a rîndurilor melodice.

https://biblioteca-digitala.ro

C. Formulele finale. Majoritatea bogat melismatice, cîntate pe refren, sînt formate din: *a)* desene melodice ascendent-descendente, cu sunete mult lungite și ornamentate (tr. 3, 4, 7 ornamentat, apoi 6—1; 3—2—1, 7—1; 3, 5, 7, apoi treptat pînă la 1); *b)* desene silabice, descendente (8 pînă la 1; 5—1; 5—6—5—1 etc.); *c)* formule cu construcție mai complexă, sinuoasă (4,5, 7—1; 2, 4—1, 5—1; 4,3, 6, 7, 6, 7—1 etc.).

O mare parte din problematica doinei nu a fost atinsă în acest articol, scopul nostru fiind de a enunța numai cîteva teze care să ajute la studierea acestui gen muzical care, prin nivelul artistic și conținutul bogat, face parte din clasica folclorului nostru.

https://biblioteca-digitala.ro

Conținutul de viață bogat și atît de divers al doinei, exprimat în imagini de un înalt nivel artistic, cantabilitatea și lirismul de o intensă expresivitate oferă multiple posibilități de inspirație și prelucrare tuturor oamenilor de artă (poeți, scriitori, muzicieni, pictori, etc.).

NOTE PENTRU PARTEA MUZICALĂ

La scări

Sunetele puse în paranteză pot lipsi din melodie.

accidenții puși deasupra portativului reprezintă treptele mobile (Ex.: 2, tr. 4, sol este mobilă).

accidenții puși deasupra portativului, în paranteză, reprezintă variante ale scării în alte melodii (Ex. 4: în unele melodii numai tr. 4 este mobilă în altele tr. 3 și 4).

La exemple melodice

sunetele mici scrise în paranteză sau cu codițele în jos reprezintă variații melodice

$\cup \cup$ = silabe de vers

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К НАУЧНОМУ ИЗУЧЕНИЮ ДОЙНЫ

Автор ставит себе задачу сформулировать несколько тезисов методологического и стилистического характера, необходимых для изучения народных музыкальных жанров.

Изучение жанров в перспективе истории, с учетом социальных и художественных явлений, необходимо для понимания и толкования современного фольклора.

Зарождение жанров в различные эпохи, определяемое известными социально-экономическими условиями, их развитие и нынешнее положение, неравномерное во времени и пространстве, их значение и функция в ходе времени — все эти вопросы нашли только частичное разрешение в румынской фольклористике.

Далее автор отмечает ошибочный метод некоторых литературных деятелей или фольклористов, пытавшихся определять жанры только по одному элементу. В старой фольклористике и в классической литературе, например, принимался во внимание только литературный критерий и под *дойной* понималась любая лирическая продукция, отличавшаяся от эпической песни и от пляски.

Дальнейшие научные исследования показали недостаточность одного только элемента для определения вида и необходимость целого ряда элементов, как текст и мелодия, функция, исполнение, время и место исполнения и т.д.

Исследования Бартока — первого фольклориста, подметившего специфические черты дойны в труде „Volksmusik der Rumänen von Maramuresch", — продолжали К. Брэилойу и Кочишу. Их ценные исследования коснулись вопросов специфических стилистических особенностей дойны, ареала ее бытования, функции, популярности, народной терминологии и т.д.

Таким образом, только после научного исследования дойны как целого, было установлено, что она представляет собой отдельный музыкальный жанр, со своими стилисти-

https://biblioteca-digitala.ro

ческими особенностями и специфической формой, протяжный напев, который при исполнении импровизируется на основе традиционных формул и приемов.

Сравнение дойны с другими музыкальными жанрами выявляет ее отличия в отношении генезиса, функции, музыкальной структуры, исполнения и общего характера.

Дойна, имевшая в прошлом всеобщее распространение, не отличалась по литературной тематике от песни. И та и другая не носили обрядового характера. С течением времени все же некоторые темы ассоциировались только с мелодиями дойны.

Попытки установить периодизацию народной музыки по примеру советских музыковедов дают возможность провизорно утверждать, что дойна представляет собой по сравнению с прежними высшее музыкальное наслоение. В сравнении с обрядовыми песнями, созданными с определенной, утилитарной целью, дойна соответствует новой фазе развития индивида, новым художественным и духовным запросам, новому мировоззрению. С одной стороны — консерватизм, динамизм, иногда торжественность, а с другой стороны — почти полная свобода импровизации, глубина лиризма и разнообразие содержания. Дальше статья подчеркивает социальную роль дойны, ее значимость и функцию в вековом творчестве народа.

В статье приводится несколько примеров, выявляющих разнообразие литературной тематики — чувство любви со всеми его моментами, тоска, любовь к природе и родине, роль дойны в утолении страданий, гайдуцкая жизнь и роль гайдука в обществе, отношение человека к жизни, к некоторым событиям и т.д. В наши дни, как и в прошлом, литературная тематика подвергается известным изменениям для лучшего отражения современной жизни.

Статья опровергает теорию фольклористов-романтиков о пассивно-ностальгическом характере дойны. Лучшие исследователи народного художественного творчества показали подлинный характер дойны вообще: сопротивление страданиям и угнетению.

Углубленное исследование этого жанра показало: 1) различные стадии развития дойны от одной области к другой и в пределах одной и той же области; 2) общий унитарный аспект жанра, но наряду с этим и некоторые различия, возникнувшие во времени и в пространстве в результате различных жизненных условий; 3) наличие, помимо классических образцов, и промежуточных произведений, как дойна-баллада, дойна-песня и т.д.; 4) неодинаковое отношение местных жителей к дойне в смысле творческого процесса, значимости, распространенности; 5) применение мелодий дойны к обрядовым текстам (свадьба, засуха, похороны), и к текстам баллады. В некоторых районах это последнее явление еще недостаточно исследовано.

Мелодии дойны были разбиты на группы по способу исполнения на вокальные и инструментальные, а по основным музыкальным особенностям на:

А. *Вокальная дойна:* 1. общий тип *а)* лирический
б) гайдуцкий
2. тип любовно-лирический

Б. *Инструментальная дойна:* 1. Пастушеский репертуар (инструментального происхождения)
2. Общий тип (вокального происхождения)

В. *Лэутарский репертуар:* тип любовно-лирический.

Вслед за этим в статье приводятся типичные черты дойны, основанные на комплексе устойчивых и импровизационных элементов: звукоряд, мелодические формулы, ритм, темп, исполнение, форма, тембр голоса.

По указаниям Б. Бартока, дойна по форме состоит из трех частей: 1. *а)* первая часть — вступительная формула, отличающаяся от текста и мелодии дойны, носит факультативный характер; *б) начальная* формула; 2. Средняя часть, составленная из специфических мелодических формул; 3. Финальная часть с особенно отчетливыми формулами.

https://biblioteca-digitala.ro

Благодаря соединению с лирическими, иногда эротическими текстами и предпочтению, оказываемому некоторым структурным элементам, зародился новый тип « любовных » дойн, получивший особое развитие в лэутарской среде. В статье перечисляются элементы, отличающие этот тип от первого: более экспансивный эмоциональный характер, стремление к организации мелодии в строфической форме, предпочтение, отдаваемое некоторым ритмическим формулам, хроматическим звукорядам, широкому диапазону, извилистой мелодии при использовании всех ступеней звукоряда, наличию припева и т.д.

Часть « любовных » дойн с другими музыкальными особенностями, исполняемые только лэутарами с развлекательной целью, повидимому составляет отдельный жанр, имея другую функцию.

И наконец, автор отмечает важность знакомства с этим жанром композиторов, перед которыми он открывает многочисленные и разнообразные возможности вдохновения и обработки.

Разрабатываемые вопросы автор иллюстрирует музыкальными примерами.

PRELIMINARY NOTES TO THE SCIENTIFIC STUDY OF THE "DOINA"

The author exposes a number of considerations of method and style serving as a prerequisite to the study of the various genera of folkmusic.

The investigation of these types of folkmusic, viewed in their historical perspective, and integrated in the accompanying social and artistic phenomena, is indispensable to a proper understanding and interpretation of contemporary folklore.

The genesis of these types in various epochs, under the direct impact of certain social and economic conditions, their evolution and their present stage, variable in time and space, their significance and function in the course of time are problems that have been partly solved by the Roumanian folklore researchers.

The author next points out to the erroneous approach of certain men of letters and folklorists who attempted to define these genera based upon a single element. A relevant point in case is *the doina* which is known, in old folk culture studies and in classical literature, as a lyrical production differing from the epic or dance song, diference based upon a purely literary criterion.

Subsequent scientific investigation has proved that one single element is insufficient to define a genus; a series of elements have therefore been taken into consideration: text, melody, function, manner of execution, occasions for performance, etc.

The researches initiated by B. Bartók — the first folklorist to distinguish the specific features of the doina, in "Volksmusik der Rumänen von Maramuresh", — were continued by C. Brăiloiu and Cocișiu. Valuable researchwork was carried out by them with respect to the specific stylistic traits of the doina, the area of distribution, function, frequency, popular terminology, etc.

It was only after this sientific study of the doina as a unit, that the latter was recognized to be a musical genus with a specific form and style: a melopee on which improvisations can be performed in accordance with certain traditional formulae and processes.

The comparison of the doina with other musical genera has revealed the difference in origin, function, musical structure, manner of execution and general character of this type of music.

In the past, the doina, with its nation wide circulation, showed no difference in literary themes, to the song proper, as both belonged to the so-called non-occasional type. Gradually

https://biblioteca-digitala.ro

however, with the passage of time, certain themes have come to be exclusively associated with doina-tunes.

If, according to the model of Soviet musicologists, any attempt were made to "periodify" folk music, the doina could be roughly classed as representing a musical layer superior to the preceding ones. Compared to ritual songs, designed for a definite utilitarian purpose, the doina corresponds to a new stage in the development of the human personality, entailing a different spiritual and artistic urge and a new mentality. On the one hand conservatism, dynamism and at times a solemn character, on the other almost complete freedom of improvisations, intense lyrism and variety of contents. The author further underlines the social role of the doina, its significance and function in folklore, during the past centuries.

Several exa nples have been given, displaying the wide variety of literary themes such as love with all its hypostases, yearning, love of nature and fatherland, the role of healer of all sorts of ailments, outlawry and the role of the outlaw in society, man's attitude towards life and to certain events, a.s.o.

To day too, the literary themes have, iust as in the past, undergone changes that reflect the realities of contemporary life.

The theory advanced by certain romantic folklorists, concerning the essentially passive and nostalgic character of the doina is refuted by the author. The earnest students of folk-art, have proved the true character of the doina: a song of resistance against misery and oppression.

A thorough-going investigation of this genus has demonstrated: 1) the existence of varying stages of evolution in the doina from one region to another and even within the same region; 2) the unitary aspect of the genus, with some local differentiation in time and space, owing to the unequal conditions of life; 3) the existence of intermediate compositions: doina-ballads, doina-songs etc., alongside with the classical doinas; 4) the difference of attitude of the native population towards the process of creation, significance and frequency; 5) the adaptation of doina tunes to ritual texts at weddings, funerals, drought ceremonies; as well as, in certain regions to ballad texts, a phenomenon only scantily investigated.

The doina melodies have been divided, according to their execution, into vocal and instrumental doinas and, according to their basic musical features, into:

A. *Vocal Doinas* 1. general type *a)* lyric
b) outlaw
2. love type

B. *Instrumental Doinas* 1. shepherd repertory (instrumental origin)
2. general type (vocal origin)

C. ,,*Love*" *repertory* of the professional minstrel.

The typical features of the doina have been next exposed, based upon a complex of physical and improvised elements: scale, melodic formulae, rhythm, tempo, execution, form, vocal emission.

The doina consists — as B. Bartók pointed out — of three parts: 1. the first, containing: *a)* an optional introductory formula, that varies in text and melody from the doina and *b)* an initial formula; 2. the intermediate part, composed of specific melodic formulae; and 3. the final part with formulae bearing distinctive features.

By associating the tunes with lyrical — sometimes erotical — texts and by marking the preference for certain structural elements, a new type of "love" doina has taken shape, a type particularly favoured among professional minstrels.

The specific elements that distinguish this type of doina from the preceding one, are: a more expansive and exuberant emotional character, the tendency to divide and arrange

https://biblioteca-digitala.ro

the melody into stanzas; the preference for certain rhythms, chromatic scales, wide ambitus, sinuous melody, the use of the entire scale, the presence of a refrain, etc.

A number of "love" doinas exclusively performed by professional minstrels at social gatherings, bear certian distinctive musical traits that set them in a category of their own as a genus with a special function.

The author concludes her survey pointing out the importance of this genus of musical composition, a genus capable of providing composers with multifarious and wide-ranging possibilities of inspiration and transformation.

Musical examples, illustrate the various points advanced in the article.

https://biblioteca-digitala.ro

OBSERVAȚII CRITICE ÎN PROBLEMA STUDIERII BALADEI *

AL. I. AMZULESCU

Din cauza lipsei de culegeri și a sărăciei știrilor concrete mai vechi decît jumătatea secolului al XIX-lea, problema apariției și a căilor de dezvoltare ale cîntecului bătrînesc nu-și poate găsi cu ușurință rezolvarea necesară. Cercetarea cu grijă a conținutului tematic al baladelor cunoscute în legătură cu epica țărilor învecinate, observarea puținelor mărturii cunoscute despre existența cîntecului epic-eroic la romîni în secolele precedente, privirea geografică asupra repertoriului adunat în cursul ultimilor o sută de ani și cunoașterea stadiului actual al răspîndirii și cîntării baladei în circulația folclorică vie, constituie temeiurile unei încercări de privire istorică asupra originii și dezvoltării baladei noastre populare. În aceste condițiuni, de cele mai multe ori este firesc ca certitudinea să nu poată înlocui « ipoteza », ceea ce creează un larg și interesant cîmp de discuții și controverse.

Bizuindu-se pe o analiză prea sumară a faptelor, *N. Iorga*, care dovedește pînă acum preocuparea cea mai susținută de scrutare asupra trecutului baladei, enunță unele păreri ce nu pot rezista unei critici mai atente. Adept fățiș al teoriei originii aristocratice a eposului, N. Iorga stăruie zadarnic mai întîi în preajma ospețelor domnești și a curților voievodale romînești pentru a găsi dovezi istorice despre cîntarea baladelor la curte [1]. Deși nu poate afla mărturii sigure în acest sens, convingerea sa rămîne nestrămutată că « dacă e vorba de baladă, unul singur, un lăutar din vremuri a găsit-o în mintea sa la masa unui domn » [2]. Pe de altă parte N. Iorga consideră în cele din urmă balada ca un « împrumut » și o « transplantare » [3] de la vecinii sîrbi prin guzlarii pripășiți la curțile voievozilor romîni [4]. De aceea el și acordă preferințele sale liricii (« De fapt, balada românească... are mult mai puțină putere de expresie decît lirica » [5]), socotind că în ce privește epica « impulsul nu vine de-a dreptul din viața națională » [6].

---

* Articolul de față constituie un capitol dintr-o lucrare mai cuprinzătoare, inedită, a autorului despre *Balada populară romînă*.

[1] Cf. N. Iorga: Balada populară românească — Originea și ciclurile ei. In Istoria literaturii românești. Ed. II. București, P. Suru, 1925, I, 26—27.

[2] Ibid., 26.

[3] Ibid., 47.

[4] Ibid., 35.

[5] Ibid., 47.

[6] Ibid.

https://biblioteca-digitala.ro

N. Iorga crede așadar că balada romînească s-a născut către secolul al XVI-lea în cadrul curții feudale, sub influența guzlarilor, plătind astfel din plin tributul său ideologic concepției idealiste burgheze asupra originii aristocratice a eposului.

Concepția lui N. Iorga despre baladă, dovedindu-se mărginită de cadrul ideologic al epocii sale și întemeindu-se pe o insuficientă cercetare a materialului însuși, ne apare azi cu totul depășită. Considerăm că N. Iorga avea de fapt destule dovezi pentru a renunța, dacă ar fi voit, la ideea greșită a apariției tardive a baladei în cadrul curții feudale. Poporul și-a creat negreșit cîntecele sale povestitoare cu multe veacuri mai înainte, pe măsura propriilor sale nevoi artistice, fără preocuparea de a măguli neapărat pe voievozi și de a lăuda cu orice preț isprăvile « istorice » ale acestora înveselindu-i la ospețe.

Nu se cunosc balade despre: Mircea, Țepeș și Ștefan cel Mare, după cum remarcă N. Iorga [7]. De altfel N. Iorga observă că nu există nici cîntece romînești despre Mihai Viteazul [8] (deci sfîrșitul secolului al XVI-lea), cu toate că, istoric bine informat, el nu omite să amintească după mărturii cronicărești că « lăutarii mergeau lîngă el » [9] cînd Mihai își făcea intrarea în Alba Iulia.

Cercetări mai noi sugerează însă existența cîntăreților sîrbi în Țările Romîne încă la mijlocul veacului al XV-lea [10], și deci cu mult înainte chiar de vremea secolului al XVI-lea, la care se referă în presupunerile sale N. Iorga [11].

Este foarte probabil că arta cîntăreților balcanici nu va fi rămas fără înrîurire asupra lăutarilor romîni, dar nu ni se pare de loc necesar să credem că acest contact s-a petrecut întîia oară și numai în preajma curților domnești, fie în secolul al XVI-lea sau chiar al XV-lea, după cum nu putem crede în nici un caz că poporul nu poseda cîntecele sale povestitoare în limbă romînească în afara zidurilor curții și a ospețelor domnești, și înainte de contactul cu « modelul » guzlarilor sud-dunăreni.

Considerînd acestea, opunem tezelor lui N. Iorga următoarele observări și sugestii:

1) Au putut exista din cele mai vechi timpuri, la romîni, unele cîntece cu caracter povestitor, cîntece arhaice cu conținut fantastico-mitologic izvorînd din poetizarea unor străvechi mituri și credințe, dezvoltîndu-se paralel și alimentîndu-se din aceeași substanță eroico-poetică ca și basmul, colindul și cîntecele rituale de nuntă și de înmormîntare. Numeroase colinde voinicești și vînătorești cu pronunțat caracter epic, ca cele povestind despre lupta voinicului cu leul, cerbul, boul sur, dulful de mare, sau cele despre cal și șoim, păstrate pînă azi prin tradiția puternică a rostului lor ritual, sînt mărturiile existenței acestui cîntec povestitor străvechi. Este pentru noi neîndoielnic că însuși colindul mioriței, atît de larg răspîndit și azi pe teritoriul ardelean, aparține acestei faze arhaice a cîntecului nostru epic străvechi, din perioada istorică prefeudală. Categoria baladelor fantastice, figurînd încă prin tradiție și în repertoriul actual dar neglijate de N. Iorga, atestă în orice caz această ipoteză.

---

[7] Ibid., 36.
[8] Ibid., 38.
[9] Ibid., 27.
[10] Cf.: Funcțiunea socială a cîntecului bătrînesc. *Revista de Folclor*, III (1958) nr. 2, 107.
[11] Op. cit., 35.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceasta nu înseamnă că toate baladele fantastice cunoscute în repertoriul cules în ultima sută de ani trebuie să fie considerate drept cele mai vechi. Este totuși foarte probabil că cele mai multe dintre acestea nu sînt decît versiuni, firește evoluate, ale unor străvechi cîntece sau rudimente de cîntece epice, după tipul cărora s-au putut crea și altele în vremurile mai noi, de mare înflorire a « genului». Conținutul tematico-ideologic al unor balade ca: *Soarele și luna*, *Corboaica și vîntul*, *Gerul*, *Iovan-Iorgovan*, *Sîla-Samodiva*, ni se pare deosebit de grăitor atestînd originea îndepărtată a acestor producțiuni [12].

2) Vechea convietuire istorică slavo-romînă din primele veacuri ale închegării poporului romîn nu a rămas lipsită de consecințele unor puternice afinități consagvine și culturale. Strînsele legături prefeudale la nivelul maselor populare înainte de apariția cnezatelor slavo-romîne, vecinătatea imediată și strînsele legături politice după întemeierea statelor feudale, bilingvismul dunărean cunoscut și în zilele noastre și mai cu seamă urmările apariției cotropitorilor turci în zona balcano-carpatică începînd din veacul al XIV-lea, sînt puternice motivări pentru explicarea afinităților tematico-structurale ale epicei romînești cu eposul slav și îndeosebi sud-slav. Aceste strînse contacte alcătuiesc baza istorică necesară pentru a explica asemănările, uneori atît de izbitoare, ale repertoriului (teme, subiecte, motive) și similitudinea ambianței poetice generale a eposului sud-slav și romîn. De altfel în genere melodica populară, dansurile și obiceiurile nu sînt străine de asemănări vădite. Diferențierile specifice de o parte și de alta sînt desigur fructul evoluției istorice ulterioare, pentru faza mai veche a lucrurilor putîndu-se vorbi fără îndoială de o strînsă comunitate culturală slavo-romînă [13].

Apariția amenințării și apoi instaurarea stăpînirii turcești în bazinul balcano-carpatic constituie o situație istorică durabilă, cu urmări extrem de importante pentru viața politică și culturală a popoarelor: sîrb, bulgar și romîn. Faptul că pașalîcul otoman se oprește la Dunăre, Țările Romîne cunoscînd doar suzeranitatea turcească, creează, începînd din secolul al XV-lea o stare istorică bogată în consecințe politico-culturale. Sînt binecunoscute transplantările, uneori masive [14], de populație din sudul în nordul Dunării. Dacă e mai puțin important fenomenul fugarilor romîni în părțile turcești, în schimb venirea în Țările Romîne a numeroși transfugi sîrbi și bulgari e deosebit de semnificativă. Este de menționat mai cu seamă pornirea eroică anti-otomană a balcanicilor care, în dorința de a continua împotrivirea, căutau ca mercenari azil sub steagurile de luptă ale voievozilor romîni. Viteji prin definiție, haiducii balcanici aduceau negreșit în patria adoptivă cîntecul eroic de acasă, mînuind poate adeseori cu aceeași dragoste și pricepere guzla ca și spada. Guzlarii profesioniști nu puteau în orice caz lipsi spre pildă din preajma taberelor mercenare ale unor căpitani vestiți ca *Baba-Novac* și *Deli-Marcu*, din oștile lui Mihai Viteazul.

---

[12] Cf. și argumentarea lui V. I. Propp care, împotriva opiniei curente, pledează pentru începuturile eposului rus cu mult înainte de veacul al X-lea; V. I. Propp: Etapele principale de dezvoltare ale eposului eroic rus. Moscova, Ed. Acad. de Științe a U.R.S.S., 1958, 24–25.

[13] Interesante și prețioase sugestii și contribuții în acest sens, La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Étienne le Grand. *Romanoslavica*, I (1958), 210–236.

[14] Cf. P. P. Panaitescu: Mihai Viteazul. București, 1936, 47 nota 2: « 12.000 de sîrbi fuseseră așezați de Mihai în țară »; p. 48: « Mihai spune în trei rînduri, ca un titlu de glorie, că a colonizat în țară numeroși sîrbi și bulgari ».

https://biblioteca-digitala.ro

Credem cu tărie că figura impresionantă și atît de populară a viteazului Baba-Novac, personaj istoric binecunoscut [15], constituie temeiul istoric puternic pentru surprinzătoarea înflorire a eposului novăcesc în Țările Romîne. Guzlarii sîrbi și lăutarii romîni au conlucrat negreșit în strîns contact pentru slăvirea viteazului căpitan « actualizînd » cîntarea unui erou mai vechi al eposului balcanic și creînd de fapt în limba romînă o poezie nouă, a cărei amploare, suflu eroic și varietate de subiecte dovedește în orice caz « școală » și tradiția guzlarilor sud-dunăreni care au creat eposul sîrbesc [16]. De altfel credem că haiducia militară sud-dunăreană, care devine baza de alimentare neîncetată a oștilor permanente de « seimeni » domnești pînă la mijlocul secolului al XVII-lea, a avut prin tradiția ei eroică și condotierească o deosebită înrîurire în dezvoltarea eposului romînesc și adăparea fără întrerupere a acestuia direct de la izvoarele sud-slave originare.

Împrejurările primelor veacuri ale stăpînirii turcești au condiționat astfel o nouă strîngere a vechilor contacte dintre romîni și popoarele sud-slave. Aceasta se întîmpla însă acum în condițiile istorice în care marele epos eroic sud-dunărean se afla constituit. Lupta comună împotriva cotropitorilor întreține atmosfera propice cultivării și definitivei constituiri a cîntecului eroic romînesc, cîntec direct izvorîtor din sînul maselor populare, exprimînd năzuințele acestora, cîntec creat, larg răspîndit și gustat de popor.

Mărturia polonezului *M. Strykowski* din anul 1574 atestă fără putință de tăgadă atît vechimea cît și comunitatea eposului balcano-carpatic și caracterul profund popular al acestuia, care nu are neapărată nevoie de cîntăreții de curte pentru a se naște și dezvolta:

> « ...Acest glorios și antic obicei se păstrează pînă astăzi în Grecia, în Asia, în Tracia, în Muntenia, în Transilvania, în Moldova, în Ungaria și în alte țări, precum mă încredințai eu însumi și auzii de ajuns cu propriile mele urechi în toate adunările acelor popoare, iar în Turcia pe străzi și în piețe, unde faptele oamenilor renumiți sînt celebrate prin cîntec cu acompaniamentul viorilor, alăutelor, cobzelor și harfelor, căci poporul de jos se desfătează peste măsură ascultînd marile vitejii ale principilor și voinicilor.
>
> ...Precum și în timpul șederii mele la Constantinopol, după ce turcii luaseră de la spanioli, în Africa, Tunisul și Goleta, în 1574, pe toate piețele și prin toate caravan-saraiurile sau ospeluri, cerșetorii cîntau turcește și slavonește, cu o voce țipătoare, frumoase cîntece despre bravura ienicerilor mergînd la escaladă, curajul pașalelor, sangiacilor, ciaușilor și spahiilor » [17].

Secolele al XV-lea și al XVI-lea se înfățișează astfel ca o epocă crucială în dezvoltarea baladei romînești prin realtoirea și noua infuziune de suflu epic balcanic pe trunchiul vechii baze a comunității culturale slavo-romîne și a rudi-

---

[15] Cf. I. Crăciun: Baba Novac. Generalul lui Mihai Viteazul. *Gazeta Ilustrată*, Cluj, Tip. Națională, 1936, nr. 5–6.

[16] Vezi în această privință și părerea lui B. P. Hasdeu în studiul său despre Baba Novac: Etym. Mg. Rom., III, col. 2256–2262 și D. Marmeliuc: Figuri istorice în cîntecul popular al romînilor. Analele Acad. Rom. T. XXXVII. Memoriile Secției Literare (15 mai 1915) 34.

[17] Cf. Archiva istorică a Romîniei. II (1865) 6.

https://biblioteca-digitala.ro

mentelor de cîntec epic romînesc străvechi de tipul colindelor. Balada romînească se dezvoltă *nu* în mediul restrîns al curții, ci în sînul maselor largi populare (« ...precum mă încredințai eu însumi și auzii de ajuns cu propriile mele urechi *în toate adunările acelor popoare*... căci *poporul de jos se desfătează peste măsură ascultînd*... »). Contactele strînse slavo-romîne din noile condițiuni istorice ale secolelor XV—XVII au adus probabil, pe lîngă realimentarea suflului epic și îmbogățirea repertoriului prin schimbul intens de teme, subiecte și motive, structurarea definitivă a formei poetico-muzicale a genului baladei românești pe baza vechilor cîntece epice și a « modelului » balcanic care, la rîndul său, nu este străin în propria sa structurare de influența epicei medievale apusene. Conturîndu-se și consolidîndu-se astfel treptat ca gen, eposul romînesc își găsește însă totodată propriile sale trăsături specifice căci poporul și folclorul nu se limitează niciodată la influențe și împrumuturi neasimilate, ci știe să-și descopere suficiente resurse pentru a-și crea graiul său literar și muzical, pe deasupra influențelor și împrumuturilor alcătuindu-și printre numeroase căutări cîntecele sale proprii și originale. Dincolo de contactele tematice și de împrumutarea de subiecte și motive ale repertoriului, de acceptarea unor inflexiuni muzicale străine ce dau baladei noastre un colorit aparte, poporul nostru și-a creat astfel în cursul multor veacuri cîntecul său bătrînesc specific, care a atins deplina sa înflorire între veacurile al XVI-lea pînă la al XIX-lea.

Să luăm, spre pildă, « tipul sîrbesc vădit, caracterul de împrumut netăgăduit » pe care N. Iorga îl găsește în ciclul novăcesc ce « înfățișează viața străină de *dincolo* (subl. sa) de Dunăre ». N. Iorga socotește că « e o traducere a cîntecelor ce se auzeau de la *zicătorii* (subl. sa) pribegi cari se înfățișau cu guzla pe la mesele domnilor și boierilor ». Și N. Iorga continuă:

> « Novac nu e, cum vrea să creadă Alecsandri, care și introduce schimbări în acest sens, Baba-Novac, căpitanul sîrb al lui Mihai Viteazul. E un erou din vechea legendă poetică a sîrbilor. Viața care se oglindește în această baladă e viața amestecată cu toate rosturile turcești pe care o duceau conaționalii guzlarilor ambulanți. Locurile sînt acelea pe care turcii le călcau obișnuit, iar romînii doar prin cine știe ce împrejurări neobișnuite » [18].

Observînd că « curtea subașului din Odriiu e foarte departe de căsuțele satelor noastre », N. Iorga conchide că « așa ceva e, firește, cu totul străin de împrejurările vieții noastre » [19].

Să fie oare numai o simplă « traducere » înalta realizare, popularitatea și larga răspîndire teritorială de care se bucură pînă în zilele noastre mulțimea variantelor de cîntece novăcești?!

Observînd lucrurile mai de aproape, rezultă dimpotrivă mai curînd că aceasta nu poate fi în nici un caz fructul sporadicelor întîlniri cu « cîntecele ce se auzeau de la *zicătorii* pribegi cari se înfățișau cu guzla pe la mesele domnilor și boierilor. » În urma amestecului care, după părerea noastră, s-a produs pe îndelete mai cu seamă în lumea cîntăreților de tabără între guzlari și cîntăreți romîni în timpul popasurilor și în preajma corturilor de viteji: căpitani, iuzbași, ceauși, vătafi și opincari, atmosfera sud-dunăreană a acțiunilor epice novăcești

[18] Op. cit., 45.
[19] Ibid.

https://biblioteca-digitala.ro

se asimilează atît de puternic în cîntecele romînești, realizînd o substanță poetică bogată, profund populară și autentic romînească.

Novac, « haiducul patriarc » — după formularea izbutită a lui B. P. Hasdeu [20], eroul taberelor războinice ale lui Mihai Viteazul, înfățișat atît de sugestiv în aceste versuri curat romînești:

Novac, Baba-Novac
Să poartă ca un durlac
Cu căciula hop în cap,
Sare Dunărea-n ciumag,... [21]

devine un personaj cu desăvîrșire popular al baladei noastre.

În ciuda atmosferei sud-dunărene, asupra căreia stăruie N. Iorga, Novac și ai săi grăiesc și se poartă curat romînește printr-o adîncă asimilare populară a temei:

Doamne, 'n steii munților
La cerdacu lu Novac,
La Novac, Baba-Novac,
Frumoasă masă mi-e-ntinsă,
De mulț boieri mi-e coprinsă.
Da la masă cine-m șade?
Șade bătrînu Novac
Cu frate-său Balaban
Și bea vin pe rămășag.
Bea Novac cu carîmbu,
Balaban cu papucu.
Papucu mic ce ierea!
De-o sută treizăci oca.
În loc de vivarturi le bea,
Măi nimic nu le ierea.
Cînd cătară cam de-o parte,
Di la vale, dincotro soare răsare
Tare-m vine și-m sosăște
Să vez, tinerel Ioviță
Călare pi-un pui de hat
Cu gurița ca de lup,
Coada-i pojar pe pămînt,
Ce n-am văzut de cînd sînt!
Da Novac de îl vedea
Drept în picioare sărea
Și-n grabă l-ntreba:
— Dară nepoate Ioviță,
Ce vii tu lăsat în scară,
Prijunit în sulicioară?
Sau ie v-un răzvan în țară,

[20] Op. cit., col. 2260.

[21] Monografia județului Dolj... tipărită sub îngrijirea d-lui Dr. C. S. Nicolăescu-Plopșor. Izvoare folklorice. Vol. I, partea II, 42.

https://biblioteca-digitala.ro

Sau că turcii ne-mpresoară
Să ne facă de ocară?
Iar Ioviță răspundea:
— Ia ascultă unche-ncoa:
Nu ie nici răzvan în țară,
Nici că turci nu ne-mpresoară
Să ne facă de ocară,
Cu drept că mă întrebaș
Adăvăru spune-ț-aș,
Că ieu, unche, am umblat
Noo văi, pe noo cai.
Pe patru că i-am spetit
Și pe cinci i-am ciumpăvit,
Potîrniche n-am găsît!... [22]

În cele din urmă faptele se petrec astfel încît, parafrazîndu-l pe N. Iorga, se poate spune dimpotrivă că în balada romînească « curtea subașului din Odriiu *se apropie atît de mult* de căsuțele satelor noastre »:

Pe culmița dealului,
Dealului Ardealului,
La casele lui Novac,
Lui Novac Baba-Novac,
Care poartă comănac
Verde ca frunza de fag,
N-are frică de-mpărat!... [23]

sau:

Foițică bob secară,
Nu aseară, alaltă seară,
În viitura vacilor,
În scapătul soarelui,
În aprinsul bobotăilor,
În jocul copiilor,
Foaie verde bob năut,
Mi-a sosit, mi-a poposit
Trei voinici închivărați,
Călări pe trei pui de hați.
Foaie verde ș-o lalea,
Dară ei unde mergea?
Cam la capul dealului,
La gura Osmolului,
La satul Bîrladului,
La cîrciuma Lagului... [24]

[22] Ibid. Vol. I, partea II, 95.
[23] N. Păsculescu: Literatură populară romînească. București, 1910, 263.
[24] Ibid., 255.

https://biblioteca-digitala.ro

Privind astfel lucrurile cu atenția cuvenită, cine oare ar mai putea contesta frumusețea deosebită și autenticitatea versului curat romînesc din unele « momente » ale ciclului novăcesc, ca acestea:

Nepotul Ioviță răspunde astfel întrebărilor stăruitoare ale bătrînului Novac, zugrăvind cu o neîntrecută măiestrie artistică clipa îndrăgostirii, care e în același timp iubire spontană dar și legătură durabilă:

— Măi unchiule dumneata,
De stătuși
de mă-ntrebași,
Adevărul spune-ți-aș:
Că eu, frate, m-am plimbat
În oierit,
în dijmărit,
Pe la munții Pindului,
La munții Cadiului,
Și eu, nene, mi-am văzut
Pe fata Cadiului,
Nepoata-mpăratului,
Și din ceas-car' mi-am văzut-o
La inimă mi-a căzut
Ca un nastur de argint
Cînd cade la apă-afund
Se lipește de nisip,
Și n-am cal de pristinit!... [25]

Înțelegător pentru dragostea voinicului, bătrînul Novac îi dă cheile grajdului pentru ca Ioviță să-și aleagă calul dorit:

Cheieru-n mînă că-i da:
Să vezi, cheia cît lopata,
Lacătul cît banița,
Mititel
cît un purcel,
Să faci cinci căldări din el!... [26]

Epicitate desăvîrșită, lirism subtil, umor întru totul romînesc, de o deplină măiestrie artistică!

De aceea nu putem fi în nici un caz de acord cu N. Iorga, care încheie astfel studiul său despre baladă:

« În schimb, nu se află măcar un veștmînt de strălucitoare amănunte, comparații, cuvinte rare, care pot înlocui avîntul inițial și puterea de a susține povestirea. Defecte naturale îndată ce impulsul nu vine de-a dreptul din viața națională, căci toate împrumuturile tînjesc după transplantare » [27].

S-ar putea cita sute de exemple, dacă mai este nevoie, pentru a răsturna aceste ciudate considerații.

---

[25] [*Al. Amzulescu* și *Gh. Ciobanu*]: Vechi cîntece de viteji. București, ESPLA, [1956] 69.
[26] Ibid.
[27] Op. cit., 47.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecul nostru bătrînesc este astfel negreșit înainte de toate o creație a maselor populare, după gustul și nevoile artistice ale acestora. Este însă neîndoielnic că atît balada cît și celelalte genuri ale folclorului romînesc nu au rămas cu totul străine de viața și de petrecerile curților domnești și boierești « cînd Măria sa ar fi cerut, între pahare, să i se spuie ceva despre cele ce au fost odată » — după cum observă N. Iorga [28].

Iată, spre pildă, relatarea atît de pitorească a lui *Miron Costin*, martor ocular la ospețele de la Gherghița din 26 și 27 iunie 1655. Gheorghe Ștefan domnul Moldovei, iar a doua zi și Constantin Șerban domnul muntean, benchetuiesc împreună cu « craiul Racoții » după zdrobirea seimenilor la Șoplea:

« Tot într-aceiași dzi, după descălecatul lui Racoții, au poftit Racoții îndată pre Ștefan vodă la masă, vesel și voios de izbîndă ce au făcut. Ciumpoiașul cu cimpoi de urșinic la dvorbă cu dzicături. Și apoi, dacă s-au mai veselit, au poftit pre Ștefan vodă pentru surlari să dzică și au dzis și surlarii... Și au petrecut acéia dzi cu masa, pănă aproape de sară... A doa dzi după descălecatul oștilor au făcut Racoții masă mare și au cinstit pre amîndoi domnii. El singur în capul mésăi, den-a-diriapta Ștefan vodă, den-a-stînga Constantin vodă. Boierii lui cu boierii amînduror țărilor vîrstați; în fruntea tuturora Chimini Ianăș hatmanul lui » [29].

Însăși balada populară zugrăvește uneori banchetul domnesc, în tabără sau la curte:

Lunca Măgurelilor
Asupra Scăenilor,
Multe corturi sînt întinse.
Multe sînt,
mărunte sînt,
De buș negri tătărești,
Sarice moldovenești.
La mijloc de corturele
Mi-este-un cort mare, rotat,
Cu creștetul nărînzat,
Cu poalele de bumbac,
Și ușă de taftă verde
Care-n lume nu se vede;
Cu țărușe de argint
Car' n-am văzut de cînd sînt,
De cînd mama m'a făcut.
Cuelime de alamă
Ca să nu se bage-n seamă...
Dar în cort ce-i așternut?
Covor verde din mătase;
Peste covor, d-un cearceaf;
Peste cearceaf, masă-ntinsă.
Dar la masă cine-mi șade?

[28] Ibid., 26.
[29] Miron Costin: Opere. București, ESPLA, 1958, 173.

https://biblioteca-digitala.ro

Şade domnul Mihai-Vodă
Cu Buzeştii d-amîndoi,
Cu Căpreştii cîteşitrei... [30]

În atare prilejuri, pentru deplina desfătare a mesenilor cimpoiul, alăuta şi cobza nu puteau desigur lipsi. Dacă putem admite că lăutarul era firește chemat uneori să creeze unele cîntece anume pentru măgulirea stăpînilor săi, nu este însă de închipuit că el ar fi putut cînta în chip obişnuit domnilor şi boierilor altceva decît repertoriul său de cîntece « prosteşti », cîntecele populare ale auditorilor săi de fiecare zi, ocolind negreşit pe cele în care poporul îşi exprimă fățiş ura şi împotrivirea față de domni şi boieri.

Dacă considerăm totodată starea culturală a vechilor noştri domni şi boieri, putem presupune fără a greşi că repertoriul cîntecelor populare satisfăcea de fapt deopotrivă pe ascultătorii curteni şi pe oamenii din popor. De aceea curtea feudală romînească este mai curînd « consumatoare » de cîntec popular decît este de admis că ar fi posedat şi cultivat propriul său repertoriu care ar fi putut influența în cele din urmă cîntecul curat-popular. Miorița, Nunta Soarelui, Cîntarea şarpelui, cîntecele novăceşti, doina şi cîntecele de dor şi dragoste ale poporului au răsunat fără îndoială adesea, în forma lor autentic-populară, la petrecerile domneşti şi boiereşti. Cum este şi firesc, nu acelaşi lucru se poate spune despre cîntecele haiducești!

Cercetînd repertoriul general al cîntecului bătrînesc în stadiul în care acesta a ajuns la cunoştința noastră, distingem totuşi o seamă de piese care, deşi înfățişîndu-se în cel mai autentic stil şi spirit popular, prin tematica lor dovedesc că au putut lua naştere mai ales din străduniile cîntăreților de curte domnească şi boierească de a crea cîntece care puteau interesa mai de aproape în primul rînd cercul ascultătorilor feudali. Sînt cîntece despre întîmplări şi fapte petrecute în lumea domnilor şi a boierilor, pomenind de rivalități, nesupuneri şi uneltiri, ca şi de unele drame erotice şi familiale din mediul curtean. Datorită conținutului lor tematic, este cu totul probabil ca măcar unele dintre acestea să fi constituit, prin interesul ascultătorilor, repertoriul preferat al curții. Fiind privite ca « pătanii » adevărate sau verosimile, acestea puteau stîrni interesul mai direct al ascultătorului, domn sau boier şi jupînească, care se desfăta, suferea sau învăța pentru sine şi pentru ai săi din întîmplările trecutului.

Ceva mai mult, se poate admite că domnul sau boierul « cerea », sau alteori cîntăreții domneşti şi boiereşti se simțeau singuri datori — cum se întîmplă adeseori şi azi în popor [31] —, să proslăvească isprăvile şi figura stăpînului, a rude-

[30] Vechi cîntece de viteji. 63—64.

[31] Aşa, spre pildă, cu prilejul unei anchete folclorice, la nunta minerului Vasile Floroiu din com. Aninoasa, rn. Muscel, în zilele de 18—20. X. 1958, am putut urmări « pe viu » crearea unui cîntec ocazional cerut de socru lăutarului Jane Manolescu din Stîlpeni.

Duminică 19.X., la ora 10.47′ lăutarul s-a retras în casă pentru a medita. (« *Mi-a cerut socrul. Mi-a venit mie odată aşa, şi de-atunci mă pun să le fac nunta în cîntec*! » — explică lăutarul.) După 67′, lăutarul iese din casă declarînd: « Nu mai fac, n-am inspirație! » Seara a meditat încă o dată, între 19.05′—19.25′. Aşadar, după un total de 87′ de reculegere, el a putut cînta *cu un mare succes*, în fața a peste o sută de ascultători extaziați, cîntecul ocazional al nunții, de două ori cîte 17′: duminică seara, la masa-mare, între orele 20.42′—20.59′ şi la masa de luni 19.X., între orele 16.48′—17.05′. (Cf. A.I.F., Inf. Muscel. Cîntecul a fost cules notîndu-se şi exclamațiile şi aprecierile spontane ale ascultătorilor şi s-au luat instantanee fotografice la masa de luni.)

https://biblioteca-digitala.ro

lor ori a celor din « tabără » prietenă, hulind și zugrăvind în culori întunecate pe adversari. În felul acesta credem că au luat naștere, spre pildă cîntecul lui *Dobrișan*, al lui *Vartici*, al lui *Radu Calomfirescu*, *Iordăchiță al Lupului*, *Aga Costin Bălăceanu* sau *Constantin Brîncoveanu*. Dacă nu la curte, se găseau pe moșiile acestora destui lăutari talentați care să pună firul întîmplărilor în cîntec.

Unele cîntece ca acestea, prin realizarea lor bine inspirată dintru început în stil și spirit autentic-popular, au putut depăși apoi, mai curînd sau mai tîrziu, interesul celor pentru care au fost inițial create, ajungînd să fie preluate, răspîndite, transmise și prelucrate prin tradiție de masele largi populare. Aceste cîntece au fost cu atît mai ușor trecute în circulația largă cu cît prin stilul și caracterul lor « popular » nu se opuneau gustului și tendințelor ideologice ale masei, după cum este de presupus că multe se vor fi pierdut între timp.

Să luăm, spre pildă, *Radu Calomfirescu* [32]

Spre deosebire de versiunea lui V. Alecsandri, analiza variantelor autentic-populare ale acestei balade dezvăluie în chip evident tendința de proslăvire a vitejiei eroului. După cum observă și N. Iorga, domnul Mihai-Vodă se bucură de un rol cu totul secundar în desfășurarea subiectului. În primul plan al acțiunii și al interesului povestirii reiese cu desăvîrșită claritate vechea și marea rivalitate, binecunoscută din istorie, a celor două familii boierești: Buzeștii și Calomfireștii [33]. Prin sîmburele său epic esențial și prin tendința acțiunii expuse, balada zugrăvește în primul rînd patriotismul și vitejia Calomfirescului în lupta cu cotropitorii, laudă bărbăția și înverșunarea eroică a acestuia și oglindește în mod deslușit, prin stăruitoare antiteză, chipul odios și purtarea trădătoare a Buzeștilor. Cunoaștem totuși din istorie chipul adevărat al Buzeștilor, ca vrednici căpitani de oaste ai voievodului. De ce balada Calomfirescului îi situează totuși pe Buzești, cu evidentă dușmănie, în această stare de eroi negativi: lași, trădători și perfizi, iar în cele din urmă chiar ucigași ai Calomfirescului? Aceasta nu se poate explica, după părerea noastră, decît prin faptul că balada va fi fost creată dintru început de către autorul ei anonim ca un cîntec în slujba intereselor imediate ale partidei Calomfireștilor, fiind probabil opera vreunuia dintre lăutarii de pe moșiile acestora, pentru a descreți « între pahare » fruntea stăpînului Calomfirescu sau a urmașilor acestuia. Balada este astfel întru totul un cîntec de « partidă » boierească, un cîntec cu tendință « pro domo ».

De altfel istoria nu poate ascunde apucăturile hrăpărețe și desele înfățișări, atestate documentar, ale boierilor Buzești în divanul domnesc pentru numeroase judecăți și pricini de silnicie ce au purtat cu sate întregi de moșneni pe care le-au cotropit străduindu-se să le reducă la robie [34]. Aceasta a putut desigur

---

[32] Variante: Alecsandri: Poesii populare ale Romînilor. 196; Burada: O călătorie în Dobrogia. 205; Ciobanu-Pleniță: Cuvîntări adînci. 291; Monogr. jud. Dolj. vol. I, partea II, 128; Teodorescu: Poesii populare romîne. 477; Tocilescu: Materialuri folkloristice. 100 și 1236; Vechi cîntece de viteji. 62; (v. și var. culeasă de *Odobescu* în 1861 de la un lăutar din Străjești, rn. Oltețu, Reg. Craiova, a. Analele Societății Academice Romîne, sesiunea anului 1877, T.X, Seria II, București, 1878, 199—203 și 325—327).

[33] Cf. N. Iorga : Geschichte des rumänischen Volkes im Rahmen seiner Staatsbildungen. Gotha, J. Perthes, 1905, II, 294.

[34] Cf. Arhivele Statului. Mănăstirea Călui, pach. VIII, doc. 5—9.

https://biblioteca-digitala.ro

contribui la lipsa de « popularitate » a Buzeștilor, care se oglindește în cîntec.

În versiunea sa, în chip prea evident « îndreptată », V. Alecsandri, care nu putea îngădui ponegrirea Buzeștilor, încearcă o searbădă și stîngace reabilitare poetică a marilor boieri craiovești,

Zmeii țerii Romînești,
Purtătorii oștilor
Și fala boierilor, [35]

dîndu-ne o palidă copie, schimbînd cu desăvîrșire și stricînd de fapt originalul popular.

Dacă observăm adversitatea cu care balada zugrăvește figura Buzeștilor, în schimb Radu Calomfirescu apare ca un adevărat erou popular, viteaz cu dragoste de țara pe care o scapă de cotropire. Tabloul cotropirii, aproape unic în baladele cunoscute azi, este descris cu o mare putere de sugestie și evocare dramatică:

...Mihai-Vodă ce-mi făcea?
De la masă se scula,
'N ușa cortului ieșea,
Ochean la ochi c-așeza,
El pe cîmp că se uita
Unde-o ceată că vedea:
— D-o fi ceată
negureată,
Tot prin văi s-o risipi,
Pîn'la noi n-o mai veni.
Drumulețul și-o ținea,
Sărăcuț de maica mea!
Iară-n cort că mi-și intra,
La masă se așeza,
Unde bea
și se cinstea,
De nimenea nu gîndea.
Iacă Radul cel frumos
Din satul Calomfirești
Care-n lume n-a mai fost.
De trei ori cortu-ocolea
Pînă ușa-i nimerea!...
Dacă ușa-i nimerea,
În ușa cortului ședea,
Mihai-Vodă că-l vedea:
— Ai tu, Radul cel frumos,
Din sat,din Calomfirești,
Care-n lume n-a mai fost,
Hai la masă să mîncăm,
Să bem și să ne cinstim,
Ne facem cheful deplin!
Dară Radu ce-mi zicea?
— Hai tu, doamne Mihai-Vodă,
Ție-ți vine de-a mînca,
Mie-mi vine de-a crăpa!
Dar știi, doamne, dar nu știi
C-au dat tătarii prin noi:
Ne-au robit,
ne-au pustiit
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Nu mi-e ciudă de asta
Dar mi-e ciudă de alta:
C-au robit și pe maica! [36]

Înverșunarea Calomfirescului în lupta de eliberare constituie în cele din urmă argumentul puternic pentru caracterul pozitiv al figurii eroului și ten-

[35] l.c.
[36] Vechi cîntece de viteji. 64—65.

https://biblioteca-digitala.ro

dința evident-populară a acestei balade. Adresîndu-se lui Mihai Vodă, Calomfirescu continuă:

La tine la ce-am venit?
Să-mi dai mînă-ntr-ajutor
Pe Buzeștii d-amîndoi,
Pe Căpreștrii cîteșitrei
Și pe popa Stoica din Piscani,
Car' s-a lăsat de popie
Și s-a luat de tîlhărie,
De mare blestemăție;
Care-a urît cărțile
Și-a-ndrăgit pistoalele...
Și pe Nedea, slugă dreaptă,
Slugă dreaptă,
și-înțeleaptă,
De la Dumnezeu lăsată,
E mai bun decît un frate!
— Eu de dat, măre, ți-i dau
Dar bine seama le știi
Că la pomană
dau năvală,
La război
dau înapoi!
Cînd inima ți-o crăpa,
Ei atunci că te-or lăsa!...
— Dă-i, doamne, pe mîna mea,
Oi vedea
ce le-oi lucra!
Și de dat, măre, că-i da,
Cum la război c-ajungea
Dară Radu ce zicea?
— Tăieți voi mărginile
Să tăi eu mijloacele.
Car' de mine mi-o scăpa,
De voi ca să nu mai scape
Nici în cer, nici pe pămînt,
Nici în gaură de șarpe!
Unde-i tăia rar, grînește,
Și-i grămădește
clăiește,
Șade-n loc și hodinește...
Taie ici, taie colea,
Dar de Buzești tot nu da,
De Buzești, de amîndoi,
De Căpreștii cîte-trei
Și de popa Stoica din Piscani
Car' s-a lăsat de popie
Și s-a luat de tîlhărie;
A urît biserica
Și-a-ndrăgit cernuleasa,
Vai de măiculița mea!...
Numai cu Nedea rămînea,
Vezi, cu Nedea, slugă dreaptă,
Slugă dreaptă
și-nțeleaptă,
E mai bun decît un frate!
Dară Radu ce-i zicea?
— Hai tu, Nedeo, slugă dreaptă,
Păzește-te binișor:
Paloșu-n sînge mi s-a spurcat,
Ochii-n cap mi s-au păinjenat,
Păzește să nu te stric!
Dară Nedea ce făcea?
Un bahmet că-njunghia
Și-n coșul lui se băga,
Asemenea că-mi scăpa...
Dară Radu ce-mi făcea?
Ochi negri că-și arunca,
Ochean la ochi c-așeza
Și pe cîmp că se uita.
Pe mă-sa c-o năzărea
Crez, dup'un mîrzac bătrîn,
Cu două fire-n mustață
Și cu trei fire d-în barbă;
În spate mi-e cocoșat
Și-n piept mi-este găvănat,
Parcă-i dracu-mpelițat...
'ce: — Dă-l, maică, pe mîna mea,
C-oi vedea ce i-oi lucra!
— Ai tu, Radu cel frumos,
Din sat, din Calomfirești,
Păzește-te binișor
Că mi-e mîrzacul stîngaci,
D-azvîrlitură dibaci.
Cînd o-amenința cu dreapta,
Tu să te păzești de stînga
C-o să-ți răpuie viața!
Dară Radu ce-mi făcea?
Cînd cu dreapta mi-aducea
Și cu stînga mi-azvîrlea,

https://biblioteca-digitala.ro

Cu paloș că mi-aducea,
Jos de pe cal că mi-l da.
Pe mă-sa că mi-o lua,
După dînsul mi-o punea,
La Mihai-Vodă venea... [37]

Corespunzînd năzuințelor firești ale maselor populare, balada a fost astfel negreșit zămislită de un om din popor în cel mai autentic spirit și tendință pozitivă. Pe lîngă valoarea realizării artistice, iată fără îndoială temeiul răspîndirii și perpetuării sale. Baladă despre curte, creată *poate* pentru curtea Calomfirescului, și totuși cîntec valoros și autentic-popular.

Aceasta ni se pare adevărata accepțiune în care se poate vorbi de o baladă curteană la romîni: cîntece *despre* curte și care, chiar dacă inițial au putut fi create *pentru* curte, aparțin totuși în cele din urmă repertoriului autentic-popular. Ele au fost preluate și răspîndite în masele populare prin lăutari desigur numai în măsura în care tendința inițială de cîntare « pro domo » nu a fost în contradicție cu năzuințele poporului.

Aceasta este, în chip foarte plauzibil, și situația cîntecelor despre: *Dobrișan*, *Vartici*, *Iordăchiță al Luțului*, *Bălăceanu*, *Brîncoveanu* ș.a.

Pășind pe calea de mult trasată de N. Iorga, *P. P. Panaitescu* [38] se dovedește încă convins de « existența baladei de curte, în literatura noastră din epoca feudală ». Voind să deosebească « balada feudală de curte » ca « o formă caracteristică pentru cultura noastră » față de « balada propriu-zisă populară », P. P. Panaitescu găsește « urme ale ei, rămase în balada populară », citînd piese ca: *Radu Calomfirescu*, *Toma Alimoș* și *Legenda mănăstirii Argeș*.

Conținutul profund popular al unor balade ca acestea nu ne poate însă îngădui să le considerăm drept « urme » ale baladei feudale și nici să reconstituim prin ele existența baladei *de curte* ca atare [39].

De aceea nu putem fi de acord nici cu lucrarea recentă a lui *I. C. Chițimia*, care exprimă o poziție șovăielnică și în cele din urmă cu totul confuză, lăsîndu-se furat de ispita teoriei despre originea aristocratică a eposului. Pe lîngă alte numeroase teze false aflătoare în studiul său, I. C. Chițimia ajunge la unele păreri cu totul greșite în privința căilor diferite (!) de apariție a basmului și a baladei. Textul autorului, privit în lumina celor arătate mai sus, ne scutește aproape de orice comentariu suplimentar:

> « ... Literatura populară romînească s-a dezvoltat, în consecință, atît în mijlocul țărănimii, cît și la curtea boierească. Se poate spune însă că într-o parte au fost cultivate anumite specii, iar în alta altele. Astfel, basmul și poezia lirică s-au născut mai ales în mediul sătesc, în schimb balada a fost cultivată și gustată mai cu seamă la curțile boierești, așa cum a susținut întîia oară A. Lambrior.
>
> Basmul a constituit delectarea reuniunilor țărănești, balada a fost nelipsită de la mesele și petrecerile boierilor, mai tîrziu rămînînd să fie cîntată la

[37] Ibid., 65—66.

[38] Cf. Viața feudală în Țara Romînească și Moldova (sec. XIV—XVII). București, Ed. Științifică, 1957, 531—532.

[39] Vezi în această privință și *Etnografia Sovietică*, nr. 1/1955, 178—181.

https://biblioteca-digitala.ro

nunți. Nu o dată textul însuși arată la sfîrșit cui se cînta balada de către lăutari:

« Așa de-mi vedea
Frații și mă-sa
De mînă-i lua
Și mi-i cununa
'N grădina crăiască
Să se pomenească
La cruci de voinici
La boieri *pe-aici* ».

Deși în vremuri mai noi balada s-a cîntat și la alte mese decît boierești, totuși notele de mai sus, prin încadrarea lor, par a fi reminiscențe din timpuri vechi [40].

Balada ca și basmul operează adesea cu simboluri, cu elemente fantastice. În dese cazuri basmul a fost versificat și a devenit poem de tipul baladei. Lucrul s-a petrecut și în literatura romînească, rar și parțial (vezi mai sus *Balaurul* și mai cu seamă variantele lui), dar cazurile sînt dese în literatura altor popoare. Aceasta dovedește că balada populară romînească are o circumscriere de sine stătătoare și nu se amestecă ușor cu alte specii literare [41].

Există totuși deosebiri fundamentale de structură între basm și baladă. Basmul e o narațiune complexă, urmărind acțiunile eroilor în desfășurare largă, epopeică. Balada e poematică, prezintă numai episoade din viața eroului. Pe de altă parte, în basm, creatorul este optimist, forțele bune învîng pe cele rele, sfîrșitul basmului este luminos și plin de bucurie și încredere. Aceasta se explică, credem noi, prin mediul în care circula. Oamenii din popor, necăjiți, loviți ades de crunte lipsuri, exploatați, simțeau nevoia să lupte și în creația basmului împotriva mizeriei și a exploatării, zugrăvind cu regularitate înfrîngerea forțelor opresoare de către forțele eliberatoare ale binelui. În schimb, boierimea, trăind la un nivel de trai superior, îndestulată de bunuri materiale, blazată, militară în rosturile ei vechi, avea nevoie de senzații tari, de drame care s-o scuture și s-o trezească din letargie. Ea a cultivat și prețuit balada cu viteji, care zac în închisori umede, cu broaște și năpîrci încuibate în bărbi, răzbesc afară și bagă spaima în tirani sau zboară capete de dușmani fără milă, cu paloșul, înșirînd mormane de cadavre pe cîmpii. Ea se delecta, la petrecere, cu baladele care narau drame familiale, cu femei cătrănite și arse de vii pentru necredință sau necinste. Negreșit, asemenea teme nu erau total respinse de masele popu-

[40] Pentru totala netemeinicie și superficialitate a acestei observații, amintim atît de *des repetata* apariție a « boierului » — « jupîn gazdă » în numeroase colinde, al căror caracter străvechi și autentic-popular nu poate isca nici o îndoială (cf., spre pildă, V i c i u: Colinde din Ardeal. 97, 127, 157, 158, 165; sau T e o d o r e s c u, op. cit., 18—21).

Cu totul altfel trebuie atunci interpretată aluzia boierească din « închinările » inițiale sau finale ale baladei (cf. pt. aceasta Prefața la Vechi cîntece de viteji. 11).

[41] În totală contradicție cu această observație ce nu se bizuie pe o atentă analiză a repertoriului general al baladei romînești, între baladele noastre fantastice se înscriu *numeroase balade-basm!*

https://biblioteca-digitala.ro

lare, dar ele constituiau predilecția nobilimii orientale, « barbare » și dure. De altfel, lucrurile s-au petrecut apropiat și în alte țări, baladele avînd totuși altă structură și alte nuanțe, după cum vom vedea »[42].

După aceste atît de ciudate considerații, la p. 616 citim:

« Balada occidentală are, ca și balada românească, caracter de curte. Balada românească însă e de sursă autentic populară, « zisă » la curte de oameni din popor. Balada occidentală, în schimb, e « populară » ca răspîndire în mase largi, în mare măsură fiind totuși de origine cultă. Caracterul și timbrul este evident cavaleresc și cercetătorii recunosc acest lucru deschis ».

Iar la p. 643:

« Balada populară românească ocupă un loc distinct în epica populară europeană. În primul rînd e de origine autentic populară și nu se constată în nici un fel vreun impuls al creației culte ».

Cum se vede, confuzia este totală iar șovăiala de la o afirmație la alta își are izvorul în concesia pe care autorul ar vrea să o facă teoriei despre originea aristocratică a eposului.

Împotriva îndoielilor lui I. C. Chițimia, citățm pe larg observațiile judicioase ale cercetătorului sovietic *V. I. Propp*:

« ... Clasa dominantă nu creează dintr-o dată cultura sa, ci inițial o împrumută de la păturile populare de jos umplînd-o cu ideologia sa. Una din cele mai bune realizări ale culturii populare este eposul și eposul multor popoare a fost utilizat de vîrfurile feudale și umplut de ideologia feudală. Există parcă două eposuri: cel popular propriu-zis, democratic, creat și care circulă în mediul popular, și cel feudalizat, împrumutat de la popor, care deservește interesele vîrfurilor și circulă în forma scrisă și orală în mediul dominant...

Acest lucru a pus în dubiu pe foarte mulți folcloriști. Pe de o parte s-au făcut încercări de a ascunde oarecum, de a trece cu vederea existența în epos a elementelor feudale, pe de altă parte eposul unor popoare întregi era proclamat drept reacționar numai pentru că clasele dominante l-au supus unor prelucrări ideologice și elementele unor asemenea prelucrări au pătruns în popor »[43].

După aceste constatări de principiu, iată ce observă V. I. Propp în privința eposului rus:

« Eposul rus s-a dezvoltat altfel... Eposul rus nu a fost supus procesului de feudalizare din partea claselor dominante. El conține elementele de înapoiere specifică țărănească dar în ansamblu în el nu este oglindită ideologia feudală a claselor dominante »[44].

Analiza atentă a conținutului tematico-ideologic al baladelor noastre « despre curte », după cum am arătat în cazul baladei *Radu Calomfirescu*, dovedește în ce privește cîntecul nostru bătrînesc un paralelism izbitor, în fața căruia se risipesc cu desăvîrșire, fiind total lipsite de temei istoric, părerile învechite ale lui N. Iorga și șovăielile recente ale lui I. C. Chițimia.

---

[42] I. C. Chițimia: Poezia populară narativă. Balada. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, VI (1957) nr. 3—4, 614—615.

[43] Op. cit., 27.

[44] Ibid., 27—28.

https://biblioteca-digitala.ro

Folosind una dintre numeroasele formulări ciudate ale lui I. C. Chițimia, se vede astfel că studiul său nu poate fi « verosimil cu realitatea » [45]. Cu toate că el pare a face concesii caracterului popular al epicii noastre, ca spre pildă sub această altă ciudată formulare: « masa boierească (sic!) în majoritatea ei accepta și se mulțumea cu elementele de cultură general populară... » [46], poziția sa de apărător fățiș al teoriei despre originea aristocratică a folclorului apare evidentă cînd afirmă: « În consecință în Occident folclorul se proiectează de sus în jos și deci cercetătorii aveau dreptate să vorbească de elemente de cultură « căzute » (gesunkenes Kulturgut)... » [47]

De altfel mulțimea tezelor false și a formulărilor care uneori păcătuiesc chiar împotriva decenței fac ca studiul lui I. C. Chițimia să devină un monument de erezii și neglijențe.

Trecînd, spre pildă, peste faptul că Bimbașa Sava « în loc de cinstire se scurtează cu un cap » (!) [48], ne mărginim a semnala numai cîteva dintre cele mai flagrante lipsuri și rătăciri ideologice ale lui I. C. Chițimia:

Șovăiala și ploconirea în fața schemei de clasificare a baladei propusă de D. Caracostea este inutilă. « Ea este acceptabilă » [49] dar « e necesară o revizuire » [50], scrie I. C. Chițimia, fără a lua de fapt poziție clară, așa cum se cuvenea într-un studiu atît de larg asupra baladei, în care autorul se ocupă în chip special tocmai de problema clasificării [51].

În « schema clasificării baladei » pe care o propune I. C. Chițimia [52], este de remarcat cel puțin inconsistența grupei a III-a: *Balade de conflict familial și social*. Principala obiecțiune provine aci din adăogirea « *și social* » la capitolul atît de bogat și bine conturat al temelor « de conflict familial » (« domestice », a. G. Dem. Teodorescu).

O primă inadvertență: nu este oare tocmai conflictul social trăsătura esențială a baladelor haiducești, care în clasificarea lui I. C. Chițimia aparțin totuși capitolului al II-lea?

În al doilea rînd: poate fi gîndită haiducia (II. 2) în afara « luptei de clasă » (III. 3)?

Pe de altă parte « conflictul social » apare pregnant în baladele « istorice» (IV) și chiar în cele vitejești-voinicești (II. 1) (v. *Aga Bălăceanu* și *Corbea*, pentru a folosi chiar exemplele autorului).

Spațiul și titlul acestui articol nu ne îngăduie a insista mai mult asupra problemei clasificării, dar rezultă astfel destul de limpede că « ramele » clasificării lui I. C. Chițimia nu apar destul de judicios alese pentru a găsi în cadrul lor locul cel mai potrivit « pentru oricare dintre balade », necum pentru ca « eventual prin înmulțirea subgrupelor » această clasificare să poată fi « valabilă și pentru balada populară străină » [53] !

---

[45] p. 604.
[46] p. 614.
[47] p. 617.
[48] p. 612.
[49] p. 600.
[50] p. 601.
[51] v. în această privință *Rev. de Folclor*, III (1958) nr. 3, 44.
[52] p. 613.
[53] ibid.

https://biblioteca-digitala.ro

I. C. Chițimia nu se dovedește încă convins de legătura folclorului cu istoria maselor populare: « Caracterul de istoricitate este foarte slab în literatura populară în general » [54]. Această poziție îl determină să accepte numai cu un efort de bunăvoință problema fundamentală a cronologizării, care constituie una dintre principalele preocupări ale folcloristicii marxiste: « Cronologizarea baladei în general nu e de prisos » [55]. Caracterul general istoric al baladei populare aproape nu mai merită osteneala de a fi demonstrat [56].

În mulțimea rezumatelor, analizelor și mai ales a comparațiilor între materialul romînesc și străin: occidental și răsăritean, I. C. Chițimia dovedește uneori lipsă de înțelegere.

El insistă, fără ca exemplele să-l ajute, asupra prejudecății despre caracterul « delicat », « stilat » și « fin » al baladei apusene, voind să-i opună « pornirile sălbatice ale eroilor de baladă orientali » [57].

Analiza de la pag. 619, spre pildă, dovedește însă tocmai contrariul, cînd eroul « e întins pe masă ca într-o sală de operație și disecat în mici bucățele ». În această privință criteriile de apreciere ale autorului își găsesc suprema confirmare în aceste observații din finalul aceleiași pagini:

> « E de remarcat că în *Graf von Holstein* există o anumită cruzime, dar deosebită de cea a fraților Chirii, care procedează « barbar » cu sora lor, cătrănind-o și arzînd-o de vie, fiindcă așa se concepe local pedeapsa. În balada germană aplicarea pedepselor e concepută cu sadism și rafinament. Omorîrile sînt executate parcă în laborator, n-au ingenuitatea răzbunărilor orientale ».

Este neîndoielnic că trebuiesc căutate cu totul alte criterii de comparație în folcloristică decît analiza atît de ingenioasă a « omorîrilor » !

Tendința hiperbolizantă în aprecierea materialului romînesc se verifică în repetate rînduri în paginile « comparative » consacrate cîntecului epic în sud-estul Europei [58]. Lauda materialului romînesc nu este atît de supărătoare cît este subaprecierea valorii baladelor străine. În această privință I. C. Chițimia exagerează cînd vrea să minimalizeze, spre pildă, pînă și valoarea artistică a unei binecunoscute imagini, de un clasicism desăvîrșit, din eposul sîrb:

> « Negreșit, imaginea femeii îngropată de vie în ziduri, al cărei glas se aude slab, e mai cutremurătoare decît cea căreia i se lasă ferestruică în dreptul ochilor și sînilor, ca într-un desen hazliu » [59].

De altfel I. C. Chițimia acordă dreptul la « oralitate deplină » creației populare romînești dar afirmă că « în creația sîrbă avem de-a face cu o semioralitate a cîntecelor » [60], cu toate că mărturiile autorizate ale lui M. Murko nu pledează de loc pentru aceasta, ba dimpotrivă.

Analizînd *Miorița*, I. C. Chițimia stăruie pe larg gustînd varianta cea mai contestabilă [61].

---

[54] p. 611.
[55] p. 613.
[56] v. *Rev. de Folclor*, III (1958) nr. 3, 39—48.
[57] p. 616—619.
[58] p. 625 și urm.
[59] p. 635.
[60] p. 630
[61] p. 644—647.

https://biblioteca-digitala.ro

În sfîrșit, I. C. Chițimia greșește cînd «apropie» tema baladei poloneze *Podolanka* de *Cîntecul lui Oancea*, din Muntenia [62], cînd este vorba de cu totul altă temă larg răspîndită în Ardeal [63].

Chiar și puținele observații de pînă aci pot fi de ajuns pentru a arăta că cele 56 pagini ale lucrării lui I. C. Chițimia, alcătuind cel mai întins studiu despre baladă publicat în ultima vreme, se află departe de a contribui la lămurirea în spirit nou a problemelor epicii noastre.

КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ БАЛЛАДЫ

Автор статьи обсуждает и оспаривает некоторые ошибочные мнения в вопросе происхождения баллады.

Н. Иорга полагал, что румынская баллада появилась только к началу XVI века под влиянием сербских гусляров, приходивших ко дворам румынских господарей. По мнению Н. Иорги, баллада является «заимствованием» и «пересадкой»; она будто бы не возникла под прямым импульсом национальной жизни.

Автор же показывает, что баллада зародилась в народных массах еще в далекой древности. Влияние гусляров способствовало только развитию баллады, активному обмену темами, содержанием, мотивами, и помогало становлению ее поэтическо-музыкальной формы. Контакт между румынскими лэутарами и южнодунайскими народными музыкантами происходил не столько в ограниченном кругу господарских дворов, сколько в героической среде румынских войск, плечом к плечу с которыми сражались против турецких захватчиков многочисленные сербские и болгарские беженцы. Подчеркивая народный характер баллады, автор утверждает, что даже баллады с сюжетами из жизни господарей и бояр — которые, действительно, могли создаваться при феодальных дворах — фактически всецело принадлежат народному творчеству, поскольку по своей идеологической тенденции они всегда выражают исторические чаяния народа.

Критикуя попутно позицию *П. П. Панаитеску*, который почти не расходится во мнении с Н. Иоргой, автор опровергает далее взгляды *И. К. Кицимиа*, высказанные последним в недавно опубликованной статье. И. К. Кицимиа считает, что баллада возникла в придворной среде и только создание сказки и лирики принадлежит народным массам. Автор выявляет и другие ошибки в вышеуказанной статье, как, например, относящиеся к вопросу классификации и к сравнению румынской баллады с эпикой Западной и Восточной Европы.

CRITICAL COMMENTARY ON THE PROBLEM OF THE ORIGIN OF THE BALLAD

The article deals with various opinions concerning the origin of the ballad, taking a stand against some erroneous theories advanced by several authors.

Thus, the historian N. Iorga holds the view that the Roumanian folk ballad appeared only in the XVIth century, under the influence of the Serbian "guslars" that had come to the courts of the Roumanian voivods. According to N. Iorga, the ballad is an "importation" and "transplantation" in which "the impulse did not spring straight from the national life" of the Roumanian people.

---

[62] p. 624.

[63] Cf. Alexici: Texte din literatura poporană romînă. 121; Bibicescu: Poesii populare din Transilvania. 56 și 58; Bîrlea: Balade, colinde și bocete din Maramureș. 49; Bologa: Poezii poporale din Ardeal. 36; Giuglea-Vîlsan: Dela Romînii din Serbia. 191; Nicoară-Netea: Murăș, Murăș apă lină ... 40; 1000 Doine, strigături și chiuituri. Ed. IV. Brașov, Ciurcu, 1922, 198; Papahagi: Graiul și folklorul Maramureșului. 105; Pompiliu: Balade populare române. 55; Pop Reteganul: Trandafiri și viorele. 19; Rusu: Scînteuțe. 31; Țiplea: Poezii populare din Maramureș. 29.

https://biblioteca-digitala.ro

The author of the article demonstrates that the ballad came into existence in the midst of the folk masses from times immemorial. The influence exerted by the "guslars" merely contributed to the development of the ballad, stimulating the variation of its themes, subjects and motifs and aiding the shaping of its poetico-musical pattern. The mingling of Roumanian fiddlers with minstrels from the provinces south of the Danube occured not solely in the confined setting of the princely courts but principally in the heroical surroundings of the Roumanian armies, in which numberless Serbian and Bulgarian refugees fought alongside with the Roumanian soldiers against the Turkish invaders. The author insists upon the folk character of the ballad, pointing out that even the ballads that borrow their subjects from the life of princes or boyars — ballads that may have come into being in or around feudal courts — must none the less be classed as totally pertaining to folk creation as they express, by their ideological tendency, the constant historical aspirations of the people.

After passing a critical remark on the position of P. P. Panaitescu, whose views do not differ essentially from N. Iorga's, the author of the article further combats the opinion put forward in a recent study by J. C. Chiţimia. The latter likewise embraces the theory that whereas tales and lyrical songs are the product of the folk masses the ballad originated in court surroundings.

The article further points out a number of fallacious views contained in this study, concerning in particular the problem of classification and the comparison of Roumanian ballads with Western and Eastern European epic literature.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORUL ȘI UNELE PROBLEME ALE DEZVOLTĂRII POPORULUI ROMÎN

OVIDIU BÎRLEA

Cei ce cunosc cîtuși de puțin folclorul țării noastre, își dau seama fără nici o dificultate că există mari deosebiri regionale atît în răspîndirea cît și în tresăturile specifice ale materialului folcloric. Observația e curentă: Ardealul, Moldova și Muntenia cu Oltenia își au fiecare particularitățile lor. Muzeele etnografice, emisiunile radiofonice, concursurile echipelor de amatori vorbesc oricărui cunoscător de rînd despre aceste diferențieri provinciale. Pentru cei mai mulți explicația se și oferă oarecum de la sine: cele trei provincii istorice au trăit secole de-a rîndul despărțite prin granițe pînă în epoca modernă (1859—1918), ceea ce a împiedicat legăturile dintre masele purtătoare de folclor, favorizînd dezvoltarea aparte a culturii lor populare.

Atunci cînd cercetătorii folcloriști au studiat cu mai multă minuțiozitate această varietate folclorică, au observat că există diferențe mari chiar în sînul celor trei provincii istorice. Încă înainte de primul război mondial, B. Bartók scria referindu-se la folclorul romînesc din Ardeal: « Ba în vîrful de nord al Ardealului este un teritoriu (Maramureșul) al cărui material melodic se deosebește în așa măsură de al celorlalte regiuni ardelenești, încît ai crede că este al unui popor din mari depărtări »[1].

Stadiul actual al cercetărilor folclorice arată că și în celelalte provincii există atari zone distincte, chiar dacă gradul de deosebire nu este același. În linii mari, se poate vorbi de o Oltenie subcarpatică, de o Oltenie de șes, de o Muntenie subcarpatică, de o Muntenie de șes, de o Moldovă nordică și de una sudică. Venind la detalii, se observă alte diferențieri și particularități care separă aceste zone în subzone de mărimi diferite — adeseori o vale sau o mică depresiune, alcătuite din cîteva sate. Această fărîmițare folclorică a teritoriului este un fenomen firesc, semnalat de multă vreme de către folcloriști, dar înaintea

[1] « Însemnări asupra cîntecului popular ». Buc., 1956, 168. De fapt în această zonă nordică intră și ținutul vecin, Oașul. (Ugocea, după nomenclatura administrativă folosită de Bartók, lucr. cit. 171) Bartók distingea în Ardeal în repertoriul cîntecelor propriu-zise « trei teritorii muzicale neasemănătoare între ele »: I — Teritoriul de nord (Maramureș-Ugocea); II — Teritoriul de sud (Bihor, Turda, Hunedoara și regiunile învecinate, înspre sud-sudvest, inclusiv Banatul); III — teritoriul Cîmpiei Ardealului, județele Satu Mare, probabil Sălaj (ibid., 171—173).

https://biblioteca-digitala.ro

acestora chiar de către purtătorii de folclor, de unde și dictonul: « Cîte bordeie, atîtea obiceie! » Ea denotă putere creatoare, atitudine activă din partea poporului și duce la o mare bogăție și varietate a patrimoniului folcloric, care a uimit și a entuziasmat pe toți cărturarii îndrăgostiți de folclor.

Diferențierea în zonele amintite din interiorul provinciilor istorice nu se referă însă la toate genurile folclorice, ci în primul rînd la cele cu un caracter relativ mai nou, cum sînt cîntecele propriu zise și dansurile curente de la hora satului. Ca atare, se pare că fărîmițarea folclorică a genurilor amintite nu e prea veche, ea ar data cam din orînduirea feudală care, după cum se știe, prin fărîmițarea economico-socială care o caracteriza, favoriza cel mai mult dezvoltarea aparte a diverselor teritorii și enclave. Cele mai vechi genuri folclorice arată, dimpotrivă, o altă configurație a zonelor folclorice. Referindu-ne la cele mai importante dintre acestea și la cele care au avut o mai mare putere de persistență, cum sînt, dintre cîntecele rituale funebre, cîntecul bradului și cîntecul zorilor, apoi colindele, se observă o distribuire teritorială neașteptată.

« *Cîntecul bradului* », executat de către femei în grup la ducerea bradului funerar care se pune de obicei la cei tineri necăsătoriți, are un pregnant caracter arhaic atît în ceea ce privește conținutul, cît și forma. Fondul e hotărît precreștin, mitologic: textul înfățișează bradul drept un « frate jurat » — sau o « soră jurată » — a celui mort, istorisindu-și peripețiile lui de la alegerea și tăierea din pădure pînă la ofilirea lui de către soare, ploaie și vînturi în « progadia sătească ». Procedeul de a-și istorisi patimile e străvechi, întîlnit mai întîi în vechile cîntece de recoltare ale inului, ale viței de vie și a grîului din antichitatea mediteraniană, de unde a trecut, după unii cercetători, la tăierea pinului funebru și la alte forme de dendrocopie [2]. Versul de 6 silabe (foarte rar apar variante pe 8 silabe), arhaismul lexical, imaginile poetice pe deplin cristalizate, trădează și ele o pecete vădit arhaică. Deși obiceiul de a pune brad — sau alt pom — la mormintele celor tineri necăsătoriți e răspîndit în aproape toată țara, cîntecul bradului se întîlnește numai pe o arie restrînsă, care depășește totuși masivul muntos al Carpaților: Oltenia nord-vestică dintre Jiu și Carpați (vestul raionului Tg. Jiu, raionul Baia de Aramă și nordul raionului Turnu Severin), o fîșie îngustă a Banatului răsăritean (mai cu seamă Valea Bistrei), apoi Țara Hațegului (inclusiv bazinul ardelean al Jiului), Ținutul Pădurenilor și Valea Mureșului dintre Deva și Aiud (pînă în crestele mărginașe ale Munților Apuseni).

Dar ceea ce apare surprinzător pe această arie este asemănarea frapantă dintre variantele cîntecului, marea unitate a zonei de răspîndire, încît nu se poate vorbi decît de variante ale aceluiași subiect [3].

« *Cîntecul zorilor* » se caracterizează în genere prin aceleași trăsături arhaice, deși pe alocuri în Ardeal și Banat a suferit unele modernizări. De un caracter mai complex (mai cu seamă în Oltenia și Banat), se observă și aici elemente precreștine, mitologice: zorile sînt solicitate să mai întîrzie ca să i se gătească

[2] E. de Martino: Morte e pianto rituale nel mondo antico. Torino, 1958, 265—272.

[3] Există, firește, mici deosebiri de detaliu ca în orice produs folcloric: în Oltenia nu apare motivul « chischineului » din brad, ca în sudul Ardealului; în Oltenia, de obicei bradul e mințit că va fi pus tălpoaie sau căprior la casă, în Ardeal, dimpotrivă, că va fi sădit la o fîntînă din grădină, dar acestea sînt elemente care nu trădează o altă concepție, o altă interpretare a faptului folcloric.

https://biblioteca-digitala.ro

mortului de drum cuptoare de pîine, « ialovițe » fripte, buți cu vin etc., ca mortul să se poată despărți « trup de către suflet », apoi de părinți, soție, copii etc. Cîntecul mai pomenește apoi de cele 7 sau 9 ferestre ale coșciugului prin care trebuie să-i vină mortului lumina soarelui, adierea vîntului, mirosul florilor, izvoarele de apă, vin sau lapte, turtițe calde, dorul de soție, părinți, copii etc. Pe alocuri, cîntecul relatează și cearta dintre soare și moarte, mai des (prin sudul Ardealului) dintre cuc și moarte. Pe lîngă aceste elemente străvechi, s-au mai înfiltrat pe alocuri și puține elemente creștine, ca Maica Domnului călăuzitoare a sufletelor celor morți. Aceleași caracteristice arhaice ale formei semnalate la cîntecul bradului se întîlnesc și în cîntecul zorilor, atît că tipurile acestuia au un caracter mai compozit (există și tipuri pe 8 silabe cu o structură mai nouă) mai cu seamă în Banat și în Ardeal. Cu toată această diversitate în comparație cu cîntecul bradului totuși motivele cele mai arhaice se află răspîndite în localități de pe întreaga arie de răspîndire.

Zona de răspîndire a cîntecului zorilor cuprinde Oltenia nord-vestică (deci pe aceeași întindere ca și cîntecul bradului), apoi Banatul (mai cu seamă zona deluroasă și muntoasă), o parte din Țara Hațegului și pe alocuri în vestul Ținutului Pădurenilor. Spre răsărit, în zona cuprinsă între Sebeș, Făgăraș și Tîrnava Mare se întîlnește « cîntecul ăl mare » (sau « cocoșdaiul ») care pe alocuri se cîntă în zori și e, în linii mari, de o factură mai nouă [4].

Se observă ușor că zona în care cele două cîntece se suprapun este Oltenia, o parte din Banatul vestic, din Țara Hațegului, precum și o mică zonă din Pădurenime, unde trecerea unor motive din cîntecul zorilor în cel al bradului dovedește că cel dintîi a avut o răspîndire mai largă. Aceasta este și zona în care variantele aparțin tipurilor celor mai arhaice, în deosebi Oltenia, unde arhaismul se reliefează neobișnuit de puternic. E foarte probabil că în trecutul nu prea îndepărtat, cîntecul zorilor a circulat și în zona azi neacoperită dintre Sebeș-Hațeg, dar fiindcă funcțional au ajuns să se suprapună cu cel al bradului (și bradul este adus în zori) cîntecul zorilor a trebuit să cedeze locul celuilalt.

Această zonă coincide în bună măsură cu cea în care este frecvent portul vaselor pe cap, datină despre care istoricii antici spun că ar fi traco-getă [5].

Totodată, această arie corespunde și cu zona celei mai intense romanizări, după cum au arătat istoricii și lingviștii. S-ar putea ca și cele două cîntece rituale funebre să fie de origine mediteraniană [6], însă în stadiul actual al cercetărilor, acesta nu e decît o ipoteză, căci e tot atît de posibil ca ele să fie de origine traco-dacă.

E curios faptul că aceste cîntece nu s-au păstrat în partea nordică [7], mai cu seamă în Maramureș și Oaș. S-ar putea crede că ar fi existat și aici, dar

---

[4] De obicei are structura de 8 silabe. Pe lîngă elementele mitologice străvechi (cocoșul « gai » (negru) ce cîntă din poarta raiului), cele creștine sînt mai numeroase (scrierea sufletelor de către Maica Domnului, spovedirea mortului etc.).

[5] I. Donat: Oltenia. Craiova, 1943, 308—9.

[6] Se cunosc acte ale patriarhiei din Alexandria care interzic diferitele forme de dendrocopie în riturile funerare. v. E. de Martino, lucr. cit., 335.

[7] Pe alocuri prin Năsăud, se întîlnește un așa zis bocet « al buhașului », al pomului funebru, ce se cîntă atunci cînd e împodobit. În realitate, e vorba de un bocet obișnuit: textul se referă numai la motivul atît de răspîndit moartea-nuntă, cu aceeași incoherență în formulare caracteristică bocetelor propriu-zise. Toate acestea denotă că e vorba de un produs mai nou, fără rădăcini vechi.

https://biblioteca-digitala.ro

ar fi dispărut în decursul vremurilor, ceea ce e foarte puțin probabil, deoarece și zona nordică e una dintre cele mai arhaice, mai cu seamă Oașul, care e tot atît de arhaic ca și Ținutul Pădurenilor din Hunedoara. Ca atare, nu vedem care cauze ar fi provocat această dispariție. În orice caz, chiar dacă cele două cîntece funebre au existat cîndva, ele trebuie să fi dispărut de multă vreme.

Colindele arată și ele o fărîmițare similară între nord și sud, deși problema devine mai complexă. În primul rînd, nu mai este vorba de două cîntece, ci de unul dintre cele mai bogate și mai variate genuri ale folclorului nostru. În al doilea rînd, colindele aproape au dispărut din Oltenia, ca și din Muntenia apuseană. Puținul cît s-a păstrat ne îndreptățește însă să afirmăm că și în Oltenia subcarpatică s-a colindat cîndva intens, dar că repertoriul a dispărut mai tîrziu, datorită unor cauze asupra cărora nu e locul să insistăm aici. Poate că dacă regiunea aceasta ar fi fost cercetată mai de vreme — culegeri sporadice s-au făcut abia la începutul secolului nostru — s-ar fi găsit urme mai bogate decît cele constatate după primul război mondial.

Cercetînd colindatul, se constată că obiceiul în forma lui cea mai închegată, mai bine păstrată și mai apropiată de rosturile străvechi ale obiceiului se întîlnește în Sudul Ardealului, mai cu seamă în regiunea Hunedoara. De asemenea, repertoriul cel mai bogat al colindelor se găsește tot în sudul Ardealului, dar mai ales în regiunea Hunedoara, încît cercetătorul care ar ține seamă numai de desimea punctelor de răspîndire a repertoriului și de amploarea obiceiului, ar fi ispitit să afirme că colindele sînt de origine sud ardeleană [8]. Studierea răspîndirii colindelor arată că, în afară de cele cu răspîndire strict locală și de cele cîteva — foarte puține la număr — care se întîlnesc aproape pe întreg teritoriul unde se mai colindă, cele mai multe fiind răspîndite prin cărturarii satelor și mijloacele moderne de difuzare — abia cam o treime din colindele sud ardelene se întîlnesc și în partea nordică (unele din acestea și în nordul Moldovei). Tematica majorității covîrșitoare a acestora, precum și unele particularități stilistice arată că nu fac parte din stratul cel vechi fiind create și răspîndite mai tîrziu. Din punct de vedere muzical, cercetătorii au constatat și ei o fărîmițare a repertoriului de pe întreg cuprinsul Ardealului [9], diferențele structurale dintre sudul și nordul Ardealului fiind destul de puternice.

În schimb, aproximativ o altă treime din repertoriul sud ardelean se găsește în repertoriul din sudul Carpaților: Muscel, valea Ialomiței [10], mai cu seamă cursul inferior din Bărăgan, lunca Dunării (dintre Călărași și Brăila) și Dobrogea. Dar important în această comunitate ardeleano-munteană a colindelor nu e atît numărul, cît faptul că aici se găsesc cele mai frumoase și cele mai arhaice colinde aproape toate profane — deci, cum s-ar zice, colindele cele mai autentice [11].

[8] Proveniența ardeleană e evidentă însă în satele de « ungureni » din sudul Carpaților, nu numai în acelea care și-au păstrat fizionomia ardeleană, ci chiar în unele cari s-au asimilat complet, încît numai tradiția și repertoriul de colinde mai arată o proveniență ardeleană a locuitorilor. Acesta este de ex. cazul satului Preajba Mare din raionul Tîrgu Jiu (Oltenia).

[9] B. Bartók observă despre melodiile colindelor că « stilul lor este deosebit în cele trei sau patru regiuni principale ale Ardealului » (lucr. cit., 162).

[10] Cursul superior al Ialomiței ca și întreaga zonă din jurul Tîrgoviștei, vechea capitală a Munteniei, au rămas aproape neexplorate din punct de vedere folcloric, însă puținul cît se cunoaște din colinde, arată o comunitate cu sudul Ardealului, Muscelul, cursul inferior al Ialomiței și lunca Dunării dintre Călărași și Brăila.

[11] Adăugăm că o comunitate similară dintre sudul Ardealului și Muntenia subcarpatică s-a constatat și în domeniul cîntecelor propriu-zise, după cum menționează T. Alexandru în: Béla Bartók despre folclorul romînesc. Buc., 1958, 92, care însă pare a fi mai recentă.

https://biblioteca-digitala.ro

Diferențe între sud și nord se observă și pe plan stilistic și structural. Nu e aci locul de a înșirui exemple, însă cine citește textele maramureșene și oșene, observă trăsături poetice neîntîlnite în sud. În ceea ce privește structura, amintim că versul de 6 silabe — alături de cel de 8 silabe — circulă paralel în zona sudică nu numai în unele cîntece rituale vechi, ci chiar în cîntecele propriu zise, mai cu seamă în Banat, unde se întîlnesc și bocete pe 6 silabe, în timp ce în zona nordică versul de 6 silabe se poate considera ca inexistent, cel de 8 silabe dominînd nestingherit [12].

Fenomenele folclorice schițate pînă aci arată în esență o mare deosebire dintre nord și sud, care datează în trecutul îndepărtat după cum rezultă din caracterul arhaic bine păstrat al celor două zone amintite. Se vede că au existat două zone, două mari « vetre » folclorice care depășeau nu numai granițele vechilor țări romînești, ci și culmea Carpaților. Zona sudică își avea baza pe o linie ce pornea de la Dunărea bănățeană, peste dealurile vestice ale Banatului pînă în culmea Bihorului, întinzîndu-se spre răsărit pînă pe culmea munților Perșani și în zona Cîmpulung-Tîrgoviște, avîndu-și centrul de greutate în masivul Orlea care este triconifiniul dintre Ardeal, Banat și Oltenia. Zona nordică se întindea din Țara Oașului peste Carpați pînă în obcinele Cîmpulungului moldovenesc [13].

Se observă că amîndouă zonele folclorice se întind în regiunile unde Carpații ating cea mai mare lățime, ceea ce arată că, mai cu seamă în trecutul îndepărtat, lanțul Carpaților nu a constituit un obstacol între populațiile romînești de pe versanturile opuse, după cum au arătat încă de multă vreme istoricii și lingviștii: am fost multă vreme un popor prin excelență de munteni.

Cum și cînd s-au constituit cele două vechi zone folclorice e greu de precizat. Faptele arată că ele s-au dezvoltat aparte, menținîndu-și în bună parte caracterul arhaic pînă în zilele noastre, că a intervenit ceva care a slăbit legătura dintre ele, restabilită în Ardeal abia mai tîrziu, după cum arată frecvența textelor colindelor religioase și îndeosebi a cîntecelor propriu zise. Probabil că factorul care a împărțit masa romînească în cele două insule a fost migrațiunea popoarelor. Secole de-a rîndul, valurile migratorii au străbătut teritoriul patriei noastre de-a lungul văilor mai accesibile, poposind temporar în locurile mai deschise. Numai în aceste două zone ce îmbracă teritorii masiv muntoase, deci mai greu accesibile străinilor, cu multe depresiuni interioare, s-a putut menține un ritm de dezvoltare mai sigur și în consecință s-a înfiripat o viață folclorică mai nes-

---

[12] În colecțiile din Maramureș și Oaș se întîlnește un singur cîntec pe 6 silabe despre ciobanul și oile furate: « Ină, tată, ină » (T. Papahagi: Graiul și folclorul Maramureșului. Buc. 1926, XLVIII) sau în varianta oșenească « Mamă-le, tată-le » (I. Mușlea: Cercetări folclorice « Țara Oașului », *Anuarul Arhivei de Folclor* I, 163). În Oaș, se mai întîlnește un cîntec ritual pe 6 silabe « Sîn Vasîi vărgat — Dă-mi, Doamne, bărbat ». Ibid., 145). În nordul Moldovei, versul de 6 silabe este însă mai folosit, dar nici pe departe nu atinge frecvența acestuia din zona sudică.

[13] Marile asemănări dintre nordul Ardealului și nordul Moldovei au fost semnalate pînă acum mai mult de către etnografi și istorici, punîndu-le pe seama mutărilor de populație relativ recente din Ardeal în Moldova. Se pare însă că fenomenele sînt mult mai vechi de cum se crede de obicei. Pe de altă parte, se observă deosebiri mari dintre nordul și sudul Moldovei, vizibile mai cu seamă în structura bocetelor: în timp ce bocetul din nordul Moldovei se încadrează în tipul ardelean, cel din sud aparține tipului oltenesc-muntenesc, explosiv și tumultuos, cu un vers liber, fără ritm, rimă și măsură, un fel de proză cîntată.

https://biblioteca-digitala.ro

tingherită. Poate că în interiorul acestor două nuclee s-a refugiat o bună parte din populația romînească spre a se feri din calea popoarelor migratorii, de unde apoi au început să iradieze din nou spre teritoriile învecinate, după ce lucrurile s-au mai liniștit prin consolidarea statelor românești. Firește, celelalte ținuturi n-au rămas pustii, dar rîndurile populației lor au fost îngroșate cu cei ce au coborît din cele două insule de puternică și neîntreruptă viață romînească, fiind acestea un fel de puncte de reazim ale dezvoltării poporului nostru.

Ipoteza existenței celor două nuclee în sud și în nord ca vetre puternice de viață romînească concordă în bună măsură cu o serie de fapte istorico-etnografice, confirmînd în primul rînd continuitatea poporului romîn în nordul Dunării. Nu este întîmplător faptul că așa numitele « țări » apar tocmai în aceste zone sau în imediata vecinătate a lor: Țara Oltului, Țara Loviștei, Țara Hațegului, Țara Abrudului, Țara Oașului, Maramureșul, Cîmpulungul Moldovenesc. Tot aici și-au avut baza de dezvoltare primele state românești. Voievodatul lui Litovoi din prima jumătate a secolului al XIII-lea cuprindea atît Țara Hațegului cît și o parte din Oltenia subcarpatică, iar statul moldovean a fost cîtăva vreme o prelungire a voievodatului maramureșan. Întinderea statului muntean s-a desfășurat apoi spre răsărit pînă la gurile Dunării, fiind însoțită și de o mișcare de populație. Se cunoaște ca atare zona « oltenească » din sudul Moldovei precum și populația ungurenească a fostului județ Săcuieni dintre Buzău și Ploești [14]. Asemănările mari dintre colindele de pe valea Ialomiței, lunca Dunării și cele din Muscel și mai cu seamă din sudul Ardealului nu se datoresc numai transhumanței ardelene, ci credem că în bună măsură și populației stabilite pe luncile acestor rîuri atît din sudul Ardealului, cît și din zona Cîmpulug-Tîrgoviște.

Faptele de limbă concordă și ele în parte cu această ipoteză.

În urma cercetărilor întreprinse de școala lingvistică de la Cluj, s-a constatat că formele și cuvintele cele mai vechi s-au păstrat în zona sudică (Oltenia, Banat, Bihor) de unde a iradiat apoi și populația spre Muntenia, Transilvania și Moldova [15]. După această ipoteză, celula nordică ar fi mai nouă decît cea sudică, ceea ce parțial contrazice faptele folclorice cunoscute pînă acum [16]. Cele mai vechi straturi folclorice dovedesc însă că cele două nuclee s-au dezvoltat în chip independent, deși se aflau la extremitățile aceleiași provincii — Ardealul — înfiripîndu-se în schimb o convietuire și o unitate peste lanțurile Carpaților în epoca ce a premers scindării teritoriului romînesc în cele trei provincii politice.

[14] C. C. Giurescu: Istoria romînilor. I, ed. 4-a, Buc. 1942, 344—5 și harta nr. 7; cf. și I. Donat, lucr. cit., 323 și harta de la p. 300. Colonizarea oltenească din sudul Moldovei probabil ar fi una din cauzele care explică diferențele folclorice dintre sudul și nordul Moldovei.

[15] « Din această constatare rezultă că ținuturile apusene, cu prelungirea la răsărit de-a lungul Dunării, reprezintă propriu-zis teritoriul în care elemente băștinașe, în unire cu populațiunile românești meridionale, au dat naștere la poporul romîn ». (Th. Capidan: Simbioza albano-romînă » *Rev. Fund. Regale*, X, 269).

[16] Tipul de doină cu sunete « sughițate » (Schluchztöne) se întîlnește numai în cele două zone: Oltenia nord-vestică (« cîntec lung »), apoi Oaș și Maramureș « horă lungă », în Oaș fiind singurul tip melodic pe care se cîntă textele cîntecelor propriu-zise, ale baladelor și ale cîntecelor de nuntă. Dacă se admite părerea unora că acest tip melodic ar fi o moștenire tracă — sau orientală venită la noi prin traci — existența lui în zona nordică ar dovedi caracterul străvechi al așezărilor românești de aici. Acest tip de doină păstrat tocmai în cele două vechi vetre folclorice, constituie unul din genurile folclorice străvechi comune celor două zone care ar avea o obîrșie anterioară separării acestor zone folclorice din epoca migrațiunii popoarelor.

https://biblioteca-digitala.ro

ФОЛЬКЛОР И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ РУМЫНСКОГО НАРОДА

Изучение региональных различий в фольклорном репертуаре может внести неожиданные разъяснения в вопросы о прошлом румынского народа. Такого рода фольклорные различия отмечаются обычно между тремя крупными историческими провинциями — Валахией, Молдовой и Ардялом [1], которые до недавнего времени жили обособленно (первые две были объединены в 1859 г., а Трансильвания была возвращена Румынии в 1918 г.) Исследователи-фольклористы нашли известные различия даже и в пределах этих исторических провинций, отметив фольклорные зоны и подзоны, часть которых составлена всего из нескольких сел. Различия в зональном и подзональном фольклорном репертуаре явились, вероятнее всего, результатом жизненных условий феодальной эпохи с характерной для нее территориальной раздробленностью.

Все упомянутые региональные различия относятся к сравнительно более новым жанрам, как например, песням и плясовым наигрышам, под которые обычно водятся сельские хороводы. Архаические же жанры показывают другую конфигурацию зон своего бытования. Такие древнейшие обрядовые погребальные песни[2], как песня сосны и песня зари, со старинным содержанием и хорошо выкристаллизовавшейся архаической формой, встречаются примерно в одном и том же ареале, выходящем за пределы Карпатского массива и охватывающем северо-западную часть Олтении, восточную (горную) часть Баната и юго-западную часть Трансильвании. Этот ареал в большой мере совпадает с ареалом обычая носить сосуды на голове (который историки древности склонны считать фракийско-гетским обычаем) и самой интенсивной романизации. Происхождение этих двух песен трудно определить — оно может быть средиземноморским или даже скорее фракийско-иллирийским.

Эти песни не были найдены на севере страны, хотя расположенный здесь Оашский край так же архаичен, как и упомянутые местности южной части страны (район Пэдурень, северо-западная часть Олтении).

Такое же репертуарное различие между южной и северной частью страны показывают и другие явно архаические песни—коляды, частью светского дохристианского содержания, частью более новые, созданные под влиянием апокрифических христианских текстов. Коляды — своего рода песенные поздравления — пелись поначалу под Новый год, позже под Рождество, а под Новый год только местами. Обычай колядования в его самой целостной форме и с самым богатым репертуаром колядных песен встречается в южной и, особенно, в юго-западной части Трансильвании. При сравнении репертуара южной Трансильвании с репертуаром остальных частей страны можно заметить, что примерно треть коляд имеет местное или общее распространение по всей территории страны, вторая треть, составленная главным образом из религиозных и, следовательно, более новых коляд, встречается и на севере страны. Последняя же треть южнотрансильванских коляд, являющихся в то же время самыми красивыми и древними, то-есть самыми подлинными, встречается к югу от Карпат: в северо-западной части Мунтении и, особенно, в низовьях Яломицы, в пойме Дуная (между городами Кэлэраш и Брэила) и в Добрудже. Последние из указанных районов — долины Яломицы и Дуная, Добруджа служили местами зимовки южнотрансильванских чабанов, перегонявших свои стада в горы на летние пастбища, и вообще были заселены в более поздние времена пришельцами из южной Трансильвании и северо-западной Мунтении.

---

[1] Валахия или Румынское княжество, расположенная между Карпатскими горами, Дунаем и Черным морем, составлена из более мелких провинций — Олтении (на западе), Мунтении и Добруджи (между Дунаем и Черным морем). Ардял в свою очередь охватывает Трансильванию, Марамуреш (на севере), Кришану (на западе) и Банат.

[2] Не следует смешивать с похоронными плачами — обрядовые погребальные песни, с устойчивым текстом, всегда поются группой женщин в строго установленный момент развертывания похоронного перемониала, в то время как причитать может индивидуально любое лицо из числа родных или друзей покойного во время похоронной церемонии или в любой момент, когда причитающий испытывает острое чувство горя, причем слова в большинстве случаев импровизируются плакальщицами.

https://biblioteca-digitala.ro

Различия между югом и севером попадаются также в стилистическом и структурном плане. Шестисложный стих, например, встречающийся обычно в обрядовых песнях, в некоторых балладах, и, реже, в песнях, очень распространен в южной части, наряду с восьмисложным стихом, в то время как на севере (Оаш, Марамуреш) его можно считать несуществующим. Единственный старинный фольклорный жанр, являющийся общим для обеих зон на юге и севере страны, это дойна с так называемыми « икающими звуками » (Schluchztöne), производимыми смыканием голосовых связок. Песни этого жанра, которые теперь почти изжиты, были найдены только в северо-западной Олтении на юге страны и в Оаше и Марамуреше — на севере страны.

Приведенные фольклорные факты указывают, что в отдаленном прошлом существовали две общирные фольклорные зоны, которые выходили не только за политические границы трех исторических провинций, но и за Карпатский хребет. Южная зона, трапецоидальной формы, тянулась от Дуная, разделяющего Балканы и Карпаты, до Западных гор, а к востоку до Першанских гор и района Тырговиште — Кымпулунг. Северная зона охватывала Оаш, Марамуреш и Молдавский Кымпулунг.

Следует подчеркнуть, что расположение обеих зон совпадает с местами наибольшей ширины Карпатских гор, свидетельствуя, таким образом, что Карпатская цепь не служила преградой для общения румынского населения с противоположных склонов гор. По всей вероятности, обе эти зоны возникли в результате переселения народов, при котором масса румынского населения осела во внутренних депрессиях и на плоскогорьях Карпат. В обеих зонах румынская жизнь шла непрерывно, создавая благоприятные условия для развития фольклорного репертуара.

Предположение о существовании двух мощных очагов румынской жизни во многом соответствует исторически обоснованным данным. Знаменитые « страны » Олта, Яломицы, Хацега, Абруда, Оаша, как и Марамуреш и Молдавский Кымпулунг находятся именно в этих зонах. Эти же места служили основой развития первых румынских государственных образований: воеводства Литорези, относящегося к первой половине XIII века и охватывавшего Хацегский край (на севере Карпат) и часть Олтении в предгорье Южных Карпат, и Молдавского княжества, которое поначалу было продолжением Марамурешского воеводства. Это предположение в известной мере подтверждается языковыми фактами — самые старинные формы и слова сохранились в юго-западной части страны (в Олтении, Банате и на западе Трансильвании).

Нужно добиваться того, чтобы и фольклористика сказала в ближейшем будущем свое слово в трудном вопросе о происхождении и развитии румынского народа, даже если фольклористические памятники по своей достоверности не могут достигнуть уровня языковедческих, а тем более исторических документов.

FOLKLORE AND CERTAIN PROBLEMS CONNECTED WITH THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE ROUMANIAN PEOPLE

The study of the regional differentiation of the repertory in Roumanian folklore might — however daring the statement may be — lead to new light being shed upon some obscure yet vital aspects of the past history of the Roumanian people.

The difference commonly recorded as existing in Roumanian folklore was generally confined to the distinction between the three great historical provinces: Wallachia, Moldavia and Transylvania[1] provinces that have, until modern times, followed separate historical courses (the first two principalities united in 1859 gave birth to the State of Roumania to which Transylvania was joined in 1918). Folklore researchers however have discovered peculiar

[1] Wallachia or "Ţara Romînească" — lies between the Carpathians, the Danube and the Black Sea; it consists of the smaller provinces of Oltenia (in the West), Muntenia (Wallachia proper) and Dobrogea between the Danube and the Black Sea.

Transylvania likewise includes several provinces viz. Transylvania proper, Maramuresh (to the North), Crishana (to the West) and the Banat (South-West).

https://biblioteca-digitala.ro

folklore features even within historical provinces and distinguished specific folkloristic zones and subzones, which sometimes comprise not more than a few villages. This zonal and subzonal differentiation of the folklore repertory is in all probability the result of the conditions of life in the feudal period with its characteristic territorial pulverisation. The major regional differences are noticeable mainly in the relatively new compositions, such as the songs proper or dances commonly performed at the village dance.

The archaic compositions reveal a different configuration of the respective folklore areas. Thus the oldest funereal ritual songs [2] — the song of the fir-tree and the song of the dawn — with their age-old tradition and crystalized form, teeming with archaisms, are both found in approximately the same area that stretches beyond the massive range of the Carpathians: in North West Oltenia, the Eastern Banat (a mountainous region) and South West Transylvania. This area coincides broadly with that characterized by the carriage of vessels on the head — alleged to be a Thraco-Getical custom according to ancient historians — and with that which has undergone the most intensive process of romanization. The true origin of these two songs is therefore hard to determine; they are probably of Mediterranean or rather of Thraco-Illyrian provenance.

These songs, however, are not met with in the north of the country, though the Oaşu Land (Ţara Oaşului) is a settlement in no ways less archaic than some of the southern regions mentioned above (The Pădureni region, North West Oltenia).

The carols — archaic songs of either lay, pre-christian origin or of later date created under the influence of apocryphal christian texts, composed as a sort of greetings in song form, initially for New Year's Day, at a later period for Christmas and only here and there for New Year's Day—mark the same difference between the North and South of the country. The performance of this custom in its most consistent form and with the richest repertory of carols can be found in Southern Transylvania, especially in the North Western part of the region. If this South Transylvanian repertory is compared to that of the other parts of the country, it will be noted that approximately one third of these carols have either a local circulation or are spread over the entire territory of the country; the second third, consisting chiefly of religious carols, hence of more recent date, are met with in the North of the country, whereas the last third of South Transylvanian carols, that are both the finest and most archaic, hence the most authentic specimens, are also found in the South of the Carpathians viz. in North Western Wallachia, in particular in the lower course of the Ialomitza in the Danube marches (between Calarashi and Braila) and in the Dobrogea. The latter regions (Dobrogea, the Danube and the Ialomitza valleys) which in the past served as winterquarters of the transhumant South Transylvanian shepherds have more recently been peopled with a population coming from the South Transylvania and North Western Wallachia.

The difference between South and North is also manifest in the style and structure of their songs. The 6-syllable verse, commonly adopted in ritual songs as well as in certain ballads and rarely in songs proper, is frequently met with in the South, alongside with the 8-syllable verse, whereas in the North (Oaş, Maramuresh) these are practically non-existent. The only type of folklore of ancient origin, common to both Southern and Northern zones of the country is the "doina" (the traditional Roumanian lyrical shepherd song) with the so-called "Schluchztöne", hiccough sounds, obtained by the contraction of the glottis. This type of song that is gradually dying out, has been found in Northwestern Oltenia (in the South of the country), as well as in the Oash and Maramuresh regions in the North.

These folkloristic data demonstrate that, in the remote past, there were two large folklore areas that stretched not only far beyond the old political frontiers of these three historical provinces but also over the crests of the Carpathians. The trapezium shaped Southern zone, extended from the Danube (at the point where the river separated the Balkans from the Carpathians) up to the Apuseni (Western Carpathian) Mountains and to the East, as far as the Perşani Mountains and the Tirgovişte-Cîmpulung region. The Northern zone contained the Oash, Maramuresh and the Cîmpulung Moldovenesc regions.

---

[2] These funereal ritual songs should not be identified with the funeral wails or dirges. The former are invariably sung by a group of women, at a well determined moment in the course of the funeral ceremony, and contain an unvarying text, whereas the wails are sung by a single person from among the relatives or friends of the deceased, during the ceremony, as well as at any moment the singer is seized with a poignant regret for the dead person, and are, to a large extent, improvised by the wailer.

https://biblioteca-digitala.ro

It is worthy of note that both zones lie in the portion of the Carpathians that attains the greatest breadth, proving once again that the Carpathian range of mountains has never constituted an obstacle in the communication of the Roumanian population on the two opposite slopes of the mountains. These two zones have presumably come into being as a result of the migration of nations; the mass of the Rumanian population sought shelter in the enclosed depressions and glens of the Carpathians. This has assured the Roumanian people a continuity of life in these two zones and accordingly an unhampered development of their folklore repertory.

The folkloristic assumption of the existence of these two vigorous nuclei of Rumanian life is largely coincident with historical findings. Thus the historically famous "lands" (țara) are all situated in these same zones (Țara Oașului, Țara Ialomiței, Țara Hațegului, Țara Abrudului, Maramuresh, Cîmpulung Moldovenesc). It is from these regions too that the first Rumanian States emerged: The voivodat of Litovoi in the first half of the XIIIth century included the Hatzeg land (to the North of the Carpathians) as well as a part of the Subcarpathian Oltenia (to the South of the Carpathians), whilst the Moldavian State was initially an extension of the Maramuresh voivodat. The linguistic evidence is likewise in agreement with this hypothesis: the oldest forms and words in the Roumanian language have been preserved in the same Southwestern regions of the country (Oltenia, Banat, West Transylvania).

This brief outline of the problem imposes a new scientific and moral obligation to the Roumanian student of folklore. Even if the data based upon folkloristic investigations cannot attain the degree of veracity of the linguistic and above all historical proofs, it is nevertheless the duty of the folklorist to spare no efforts in bringing also his contribution to the clarification of the thorny problems connected with the origin and development of the Rumanian people.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎINELE ȚARULUI (AaTh*449/A) ÎN TRADIȚIA POPULARĂ MAGHIARA

LINDA DÉGH

Studiile folcloristice internaționale din ultima vreme arată că cercetătorii sînt din ce în ce mai puțin satisfăcuți de rezultatele studierii tipologiilor de modă veche în materie de basme. Diferitele tipuri de basme sînt cu atît mai greu de înțeles pentru cercetători, cu cît sînt mai răspîndite în timp și spațiu. În acest fel tipul inițial poate fi reconstituit mai curînd pe baza unor păreri subiective. Indicații pozitive în privința modului de difuzare a basmelor ne furnizează — de cele mai multe ori — rezultatele parțiale. Iată de ce preocuparea pentru «prototip» trece din scop central, treptat, pe planul al doilea iar, în locul ei, apare străduința de a determina — cu ajutorul analizei comparative a variantelor întîlnite în teritoriile vecine — versiunile unităților naționale și eventual regionale.

În acest sens e necesar să ne extindem mai mult la examinarea « biografiei » basmului. Trebuie să cercetăm toate indiciile formării individuale și teritoriale a fiecărei variante a basmului, nu trebuie să lucrăm cu schițe tipologice, ci cu texte întregi, mai potrivite pentru a fi prelucrate în monografii, căci pot fi observate și elementele ce s-au adăugat în cursul migrației și aclimatizării basmului. Scopul cercetării e deci schimbat, ceea ce stimulează pe cercetători să utilizeze metode noi și să ridice probleme noi. Aparent, scopul e mai modest decît era acela al monografiilor tipologice, de a stabili textul basmului dintr-o unitate teritorială, dar perspectiva deschisă este mai largă. Iată de ce, metoda comparării textelor trebuie completată cu cercetările funcționale bazate pe colecții de texte locale.

Folcloriștii ruși și apoi cei sovietici au arătat mai întîi că cheia înțelegerii producției literar-artistice populare e individul, creatorul și propagatorul ei, dar societatea în care acesta trăiește și activează ia parte nemijlocită la formarea ei.[1] Basmul internațional încetățenit e influențat în primul rînd de puterea creatoare a individului, apoi de tradiția popular-națională, precum și de colectivitatea actuală în care trăiește. Culegătorul experimentat își dă seama curînd că cercetările pe teren pot duce la învățăminte mult mai prețioase, decît limitarea la o muncă filologică abstractă. Recunoașterea acestui fapt a făcut ca mai mulți reprezentanți eminenți ai științei noastre să aprobe diferitele teze ale școlii fin-

[1] A s a d o w s k i j, M.: Eine sibirische Märchenerzählerin. Helsinki, 1926. *FFC.* 68, 5—18.

https://biblioteca-digitala.ro

landeze. Așa, de exemplu, C. W. v. Sydow neagă conceptul «prototipului»[2] și relevă rolul purtătorilor activi și pasivi ai tradiției[3] și al formelor basmelor din spațiile naționale (oicotyp)[4]. Activitatea sa nu a dat numai un avînt muncii de cercetare irlandeze[5], dar a dat naștere unei întregi serii de monografii de tip nou, care au urmărit înlăturarea greșelilor evidente ale cercetătorilor vechi[6]. Cercetătorii germani au descoperit, de asemenea, rolul colectivității populare în elaborarea versiunilor basmelor[7] și au început să examineze versiunea națională locală a basmului[8]. Lucrările unuia dintre cei mai mari reprezentanți ai școlii vechi, în viață astăzi, Thompson[9] arată că tot mai numeroși sînt cei ce renunță la căutarea prototipului, recunoscînd necesitatea îmbinării cercetărilor filologice cu cele de pe teren, din viață. Se generalizează tendința de a analiza variantele naționale ale cîte unui tip de basm[10]. Studiul basmelor devine, în acest fel, tot mai mult un studiu etnologic.

II

În studiul de față ne propunem să prezentăm elaborarea variantelor naționale din Ungaria a unui tip de basm. În acest scop alegem un basm care nu e cunoscut în toată Europa*. Răspîndirea lui se limitează la un teritoriu relativ mic, dar pe drumul parcurs a trecut prin multe modificări individuale și naționale. Basmul de care e vorba poate fi găsit în anexa catalogului AaTh, la numărul 449 (Sidi Numan+ The Tsar's Dog), referindu-se la o variantă a catalogului leton[11].

---

[2] Sydow, C. W. von: Folk-Tale Studies and Philology. Selected Papers on Folklore. Copenhagen, 1948. 207—219.

[3] Sydow, C. W. v.: On the Spread of Tradition. Selected Papers, 12.

[4] Sydow, C. W. v.: Geography and Folk-Tale Oicotypes. Selected Papers 39.

[5] The Irish Folklore Commission and its Work. Travaux du 1er Congrès International du Folklore. Tours, 1938. 37—40; Four Symposia on Folklore (ed. S. Thompson) Bloomington, 1953, 3—12.

[6] Liljeblad, S.: Die Tobiasgeschichte und andere Märchen mit toten Helfern. Lund, 1929; Rooth, A-B.: The Cinderella Cycle. Lund, 1951; Swahn, J-O.: A Tale of Cupid and Psyche. Lund, 1955.

[7] Brinkmann, O.: Das Erzählen in der Dorfgemeinschaft. Münster i. W. 1933; Brachetti, M.: Das Volksmärchen als Gemeinschaftsdichtung. Niederdeutsche Zeitschr. für Volkskunde, Jhg b. 1930; același autor în Studien zur Lebensform des deutschen Volksmärchens. Baden, 1935.

[8] Henssen, G.: Ueberlieferung und Persönlichkeit. Die Erzählungen und Lieder des Egbert Gerrits. Münster i. W., 1951; Langstrof, K. H.: Lothringer Volksart. Untersuchung zur Deutsch-lothringischen Volkserzählung an Hand des Sammlungen von Angelika Merkelbach-Pinck. Marburg, 1953; Sareyko, H. U.: Das Weltbild eines ostpreussischen Volkserzählers. Marburg, 1956; Ranke, K.: Schleswig-Holsteinische Märchen (Aa-Th 300—402). Kiel, 1955.

[9] Thompson, S.: Myths and Folktales. *Journal of American Folklore*, vol. 68 (1955) 482—488.

[10] Christiansen, R. Th.: Further Notes on Irish Folktales (AaTh 332) Béaloideas, vol. XXII (1953) 70—82; Bodker, L.: The Brave Tailor in Danish Tradition. Studies in Folklore. In Honor of Distinguished Service Professor Stith Thompson, Bloomington, 1957, 1—23.

* În cunoașterea variantelor internaționale am fost mult ajutată de către W. Anderson (Kiel), C. Bărbulescu (București), S. O. Duilearga (Dublin) și Farago Iozsef (Cluj). Le exprim și pe această cale mulțumiri pentru prețioasele lămuriri.

[11] Loorits, O.: Livische Märchen-und Sagenvarianten. FFC 66. Helsinki, 1926, la numărul 449 figurează combinația celor două basme.

https://biblioteca-digitala.ro

Figurează de asemenea în catalogul lui Honti [12], precum și în notița luiAndreev [13]. Combinînd una cu alta extrem de diferitele variante ale basmului, conținutul lui poate fi rezumat în felul următor:

O femeie își transformă bărbatul în cîine. Sub această formă, el trece prin diferite aventuri, dar în cele din urmă ajunge la o putere atît de mare, încît, cu ajutorul ei, scapă de vrajă, redevine om și se răzbună, transformîndu-și la rîndul său, soția într-un animal domestic de jug (sau altul).

E de remarcat că istorioara apare, aproape totdeauna, încadrată și o povestește la persoana întîia, însuși eroul ei, ca pe o întîmplare consumată.

Varianta cea mai simplă a tipului 449 *, este povestea lui Sidi Numan, publicată pe baza tradiției populare siriene, de către Galland în cadrul traducerii franceze a Halimalei (1704—17). Și alte date dovedesc că basmul acesta e bine cunoscut de tradiția populară din Orientul apropiat [14]; catalogul Eberhardt-Boratav înregistrează opt variante [15]. Dar în afară de teritoriile acestea, basmul e cunoscut, de asemenea, în Romînia, Ungaria, Irlanda, iar o variantă apare și în materialul folcloric flamand [16]. Lipsește însă, în celelalte regiuni ale Europei; cauza poate fi și cercetarea lacunară din aceste părți, se poate datora însă și faptului că, în urma conexării acestui motiv cu multe alte basme, povestitorii locali de aici l-au răvășit. E de presupus că motivele componente ale basmului s-au contopit cu tipuri înrudite de basme mai răspîndite în aceste regiuni (De ex.: AaTh 315, 554, 560, 561, 566).

Făcînd abstracție de povestirea orientală a femeii necredincioase — metamorfoza în cîine e frecventă în basmele orientale — pe noi ne interesează mai de aproape soarta basmului răspîndit pe calea exclusivă a tradiției orale, adică a tipului înregistrat la numărul 449 */A în catalogul lui Andreev sub titlul « Cîinele țarului ».

De acest basm s-a ocupat îndeaproape W. Anderson, într-o operă mai veche a sa. Vorbind, în legătură cu romanul lui Apuleius, despre elementele din care s-a format basmul metamorfozei în animale, a urmărit cu atenție și elaborarea acestui basm [17]. Într-o lucrare de mai tîrziu Anderson reconstituie, pe baza variantelor cunoscute de el, « prototipul » slav al basmului și versiunea caucaziană ca o dovadă a stabilității subiectelor basmelor [18]. Pe baza celor 45 de variante ce i-au stat la dispoziție, Anderson ajunse la concluzia că teritoriul de răspîndire al basmului e un bloc compact: basmul acesta e cunoscut de popoarele velicorus, bielorus, ucrainian, polon, slav, sloven, sîrb, bosniac, apoi de cel leton,

---

[12] Honti, H.: Verzeichnis der publizierten ungarischen Volksmärchen. FFC 81. Helsinki, 1928. Fără a cunoaște încadrarea a două variante maghiare ca tip nou în categoria poveștilor mincinoase, făcută de către Aarne; o notează cu numărul 1898.

[13] Andrejev, N. P. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарн. Ленинград, 1929, 35. Nota împarte basmele rusești în două subtipuri: *449/A (Cîinele țarului) și B (Nevasta necredincioasă; Sidi Numan) (Din primul numără 8, din al doilea 5 variante).

[14] Bolte-Polivka, Anmerkungen III. 7

[15] Eberhardt, W. — Boratav P. N.: Typen türkischer Volksmärchen. Wiesbaden, 1953, 238—240. Typ 204. Die Geschichte des Sinan Pascha.

[16] Maurits de Meyer: Contes de la Flandre. FFC 37,56. 726 nr. de tip.

[17] Anderson, W: Роман Апулея и народная сказка. Казань, 1914, 376—487, 612—633.

[18] Anderson, W: Zu Albert Wesselski's Angriffen auf die finnische Folkloristische Forschungsmethode. Eesti Rahvaluule Arhiivi toimetused 4. Tartu, 1935, 16—19.

https://biblioteca-digitala.ro

eston, votiac, mordvin, maghiar, ciuvaș, kabard, tătar de munte, oset, cecenț și gruzin. Deosebește două versiuni principale: cea slavă — pe care o consideră în mod constant ca fiind « prototipul » — și cea caucaziană. Versiunea slavă poate fi rezumată în următoarea schemă:

1. (a) Animalul reînviat (sau alt cadru, de ex.: disputa dacă basmul sau cîntecul spune adevărul; cearta pe o blană de veveriță; eroul basmului ucide pe toți cărora le-a povestit întîmplarea).

2. (b) Femeia are amant.

3—4. (c) Metamorfozarea soțului se face rostind cuvintele: « fă-te cîine! » sau cu ajutorul unei nuiele sau baston.

5. (d) Omul metamorfozat intră în serviciul unui păstor, păzește independent oile și le apără de atacul lupilor.

6—7—8— (e). Fiii unui senior (sau țar) dispar unul după altul, îndată după nașterea lor. Seniorul achiziționează cîinele. Pe cînd venea pe lume al treilea copil, noaptea, apăru un vrăjitor sub chipul unui lup, ca să-l ia și să-l ducă, dar lupul e alungat de cîine. Seniorul răsplătește cîinele cu un lanț de aur.

9 (f). În ciuda traiului bun, cîinele se întoarce acasă, la nevastă, care-i ia lanțul de aur de la gît si-l transformă în pasăre. Omul metamorfozat în pasăre se plînge de soarta lui, zboară să adune semințe dar se prinde în laț. Doi băieți eliberează pasărea și o duc acasă.

10. (g). Îngrijitorul copiilor nu este altul decît vrăjitorul, pe care omul-cîine îl împiedicase să răpească pe copilul cel mai mic al seniorului, iar cei doi băieți nu sînt alții decît frații aceluia. Vrăjitorul transformă pasărea din nou în om; îi face reproșuri că nu l-a lăsat să răpească și pe cel de al treilea fiu al seniorului dar îl iartă.

11. (h). Îi dăruiește o nuia vrăjită cu care-și va putea pedepsi soția necredincioasă și pe amantul acesteia. Întorcîndu-se acasă, omul nostru își transformă soția în iapă iar pe amant în armăsar, îi înhamă la plug și-i chinuiește cu munci grele.

Forma caucaziană se abate în mai multe puncte de la cea slavă:

În episoadele 1, 3, 4, 9, 10 și 11 (a, c, f, g și h) în loc de nuia, figurează biciul.

În episoadele 6—7—8—(e), la fata seniorului (sau a țarului) vine noaptea un vrăjitor, care-i suge sîngele. Tatăl fetei cumpără cîinele de la păstor; cîinele alungă pe vrăjitor și-l face să-i promită că-l va ajuta să-și recapete făptura omenească. Seniorul răsplătește cîinele cu podoabe de aur.

În episodul 9 (f) doi băieți (nu ai seniorului) duc cîinele la vrăjitor; în episodul 10 (g) nu figurează reproșurile; în episodul 11 (h), omul nu va transforma pe vinovați în cai, ci în măgari.

Variantele date la iveală, după apariția lucrării lui Anderson, prezintă multe abateri de la aceste puncte, ceea ce repune în discuție posibilitatea stabilirii prototipului străbun al basmului. Deosebit de interesante sînt *variantele românești*, care prezintă abateri esențiale în ciuda faptului că ele conțin, totuși, — în parte cu alt înțeles și încadrate altfel — episoadele 2—11.

Varianta specifică de pe teritoriul limbii romîne, care se integrează în teritoriul mai larg al răspîndirii versiunei slave, a acestui basm, s-a păstrat, pe lîngă o serie de forme amestecate, în mod consecvent aceeași din momentul primei notări (1882) și pînă în zilele noastre (1955). Momentele mai de seamă sînt următoarele:

https://biblioteca-digitala.ro

1. Eroul îngrijește un vultur rănit. Pentru fapta lui bună, vulturul îi dăruiește o pană care-i va îndeplini toate dorințele. Il face însă atent, să nu trădeze acest secret nevestei.

2. Nevasta are amant, la îndemnul căruia prin înșelăciune (se preface bolnavă), îl determină pe bărbat să-i spună secretul.

3. Pune stăpînire pe pană și

4. îl transformă în cîine, apoi îl alungă de acasă.

5. Cîinele apără oile de lupi,

6. îl ia la dînsul boierul,

7. ai cărui copii îi răpește vulturul recunoscător. Dar la rugămintea eroului nu numai că-l lasă în pace pe copilul nou născut, dar îi aduce înapoi și pe ceilalți doi, răpiți mai de mult.

8. Drept răsplată, capătă un lanț de aur.

9. Se întoarce acasă, sperînd că femeia îi va reda, în schimbul bijuteriei, făptura omenească dar aceasta, dimpotrivă, îl transformă în pasăre (pupăză moțată).

10. Vulturul recunoscător îl învață cum să reintre în posesiunea penei vrăjite. În acest fel, își recapătă făptura omenească și

11. pe cei doi vinovați îi transformă în animale de jug (bivoli, boi) și-i muncește [19].

După cît se vede varianta generală romînească a fost elaborată prin combinarea motivelor a trei tipuri diferite (AaTh 315, 554 și 560). Într-o variantă, animalul recunoscător e un leu, care-l dăruiește pe erou cu un frîu vrăjit dar răpitorul de copii e tot un vultur, ceea ce arată că povestitorul a uitat, pe parcurs, și a înlocuit în prima parte a basmului pe vultur cu un leu. În două variante de curînd notate, din aceeași localitate, lipsește episodul răpirii copiilor. Cîinele alungat rătăcește prin pădure și vulturul îl învață cum să reintre în posesiunea penei: o fură de sub pernă, furișîndu-se sub chipul unei pisici. E de reținut că în variantele romînești basmul nu e povestit într-un anumit cadru; punctul de plecare al evenimentului este că eroul își face rost de un obiect vrăjit.

Examinînd celelalte variante romînești [20], descoperim cazurile interesante ale formulărilor individuale ale povestitorilor. În trei variante întîlnim motivul versiunii slave al povestirii într-un anumit cadru (aici în locul vulturului e căprioara); într-o variantă e biciul în locul nuielii vrăjite. În varianta cea mai veche, publicată de Ispirescu, procurarea obiectului vrăjit se leagă ca un basm independent cu povestirea noastră. Nefericit din cauza necredinței nevestei, eroul se lansează în tot felul de aventuri periculoase. După o întreită aventură, ajutat de o vrăjitoare, scapă pe fata împăratului din ghiarele mamei-pădurii care o răpise, îi cîștigă inima și regatul. Dar pleacă pentru scurtă vreme ca să se răzbune pe nevastă; după aceasta urmează basmul nostru, în care fiica de împărat scapă

[19] Sevastos, D. E.: Poveşti. Iaşi, 1892, 12; Cătană, Gh.: Poveştile Banatului, Gherla, f.d., I, 43; Costin Lucian: Basme. 1926, 8; 2 variante în manuscris, ambele înregistrate pe bandă magnetofon de O. Bîrlea. Arh. Inst. de folclor nr. I. 11. 277. v. şi varianta maghiară, XII precum şi cele spuse în nota 23.

[20] Comunicată de Ispirescu: *Columna lui Traian*, 1882, 468—476; *Şezătoarea* VII (1902) 49; Pamfile T.: Feţi frumoşi de odinioară. 55; Vasiliu, Al.: Poveşti şi legende. 1928, 213; variantă în manuscris, înregistrată pe bandă de magnetofon de C. Bărbulescu, Arh. Inst. de folclor nr. 1, 18, 866, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

eroul de înfățișarea de pupăză moțată. Și în varianta publicată în revista «Șezătoarea», există o povestire separată despre procurarea biciului. Eroul luptă cu un șarpe și se transformă în diferite animale în fața acestuia. Fiindcă slugile șarpelui, dracii, nu-l găsesc, șarpele îi dăruiește biciul pentru istețimea sa. Într-o altă variantă, eroul își cîștigă biciul după trei nopți de aventuri victorioase în luptele împăratului alb împotriva împăratului negru (dracul), povestite ca introducere. Drept răsplată primește pe fata de împărat, care are însă amanți... și aci începe povestirea noastră. În varianta lui Vasiliu, eroul primește biciul fermecat de la un bătrîn. Numai dintr-o singură variantă lipsește povestea procurării obiectului vrăjit. În basmul manuscris din 1955 se contaminează două basme: 1) fiii de împărat ce păzeau focul sînt prinși de către un uriaș, care însă îi iartă și le dăruiește un tăciune; 2) fiul cel mai mic povestește o întîmplare mincinoasă și își răscumpără libertatea sa și a fraților săi. În cursul aventurilor viitoare ale celor trei flăcăi, împușcă o căprioară care învie și fiul cel mai mic caută pe omul-cîine. Fără îndoială că această combinație e opera unui povestitor. E de relevat, de asemenea, că eroul transformă perechea necredincioasă, fără excepție, și în opoziție cu varianta principală românească, în măgari, ceea ce indică o apropiere de forma slavă.

Nu e ușor să hotărîm, pe baza acestor date, cum s-a elaborat versiunea românească. Basmul cu vulturul recunoscător e consecvent, scheletul de bază nu se schimbă, dar ultima formă se amestecă cu episoade din alte basme. Întrebarea este dacă avem de a face numai cu un împrumut slav din care s-a elaborat treptat versiunea românească sau cu două surse diferite, din care însă nu cunoaștem decît una? Rămîne un fapt indiscutabil că povestea vulturului recunoscător e mai explicită și mai logică în versiunea slavă; nu există nici un punct îndoielnic în ea.

Basmul nostru reapare chiar dacă forma lui e mult schimbată, departe de teritoriul compact al răspîndirii sale. Popularitatea sa o dovedesc pe lîngă cîteva variante publicate în traducere engleză [21], alte 144 de bucăți păstrate în manuscris [22]. Deocamdată, nu putem răspunde în mod satisfăcător la întrebarea despre modul cum a putut ajunge acest basm pînă la populația de limbă irlandeză și ce legături are versiunea irlandeză cu variantele înrudite din Europa răsăriteană, căci, după cum am amintit, acest basm lipsește în celelalte părți ale Europei. Nu e lămurită calea răspîndirii sale orale în tradiția populară irlandeză și de asemenea, nu poate fi cu totul exclus — deși probabilitatea nu e prea mare — să fi ajuns în scris, dintr-un izvor oriental.

Trăsătura caracteristică comună variantelor irlandeze este că ele se extind într-o povestire prelungită a faptelor vitejești. E o poveste secundară a cărei înțelegere constituie una din problemele ce trebuie rezolvate de erou. De exemplu: trebuie să cunoască povestea femeii necredincioase; trebuie să cunoască povestea morții răpitorului de copii. Schema basmului e următoarea:

1—3. Eroul cunoaște limba păsărilor; datorită acestei cunoștințe își face rost de o vargă fermecată. Nevasta sa are un amant (AaTh 315).

[21] Zeitschrift für celtische Philologie I (1897) 477, comunică un text în engleză și irlandeză; același, vezi și în Müller-Lisowski, K.: Irische Volksmärchen, Jena, 1923 (Märchen der Weltliteratur) nr. 37; Larminie, Q.: West Irish Folk-Tales and Romances, 18.

[22] În privința variantelor păstrate în manuscris, în arhiva Irish Folklore Commission, am fost orientată de către prof. S. O. Duilearga (Dublin).

https://biblioteca-digitala.ro

4. Femeia își transformă bărbatul în pasăre, cal, vulpe, apoi în lup și încearcă în felurite chipuri să-l piardă.

6. Regele îl ia, ca lup, sub oblăduirea sa, dîndu-i adăpost. La curte se comportă ca un om, mănîncă din farfurie.

7. Cei 11 copii ai regelui sînt răpiți, regina așteaptă nașterea celui de al 12-lea. Omul-lup păzește pe noul născut, mușcă brațul hoțului ce se furișează în palat și-l conduce pe rege pe urmele lui. Copilul readus acasă, e păzit timp de un an de către lup, de care

8. e legat printr-un lanț de argint, pe care copilul îl rupe și fuge de acasă. Nu se mai ocupă de lup.

10. Pleacă acasă, unde găsește copilul dispărut, pe care atîta îl irită pînă cînd îl lovește cu nuiaua și-l retransformă în om.

13. Duce copilul acasă la rege: pe drum descopere pe răpitorul de copii, îl ucide. Ii duce acasă și pe celelalți 11 copii ai regelui. Ii povestește cazul său.

Din acest basm nu lipsește, în esență, decît răzbunarea eroului. Neesențială este eliminarea slugăritului la păstorul de oi. Vom reveni la înlocuirea cîinelui cu făptura lupului.

III.

Cea mai vestică parte a teritoriului compact de răspîndire a basmului nostru este teritoriul lingvistic maghiar, la capătul căruia linia continuității e întreruptă. Ordinea cronologică a variantelor cunoscute pînă acum sînt următoarele:

I. Pușcașul. — Kálmány L. Koszoruk az Alföld vad virágaibol [Cunun din florile sălbatice ale Pustei], Arad 1878. II m. 9.214—215. Din Puszta-Földvar.

1. Întîmplarea iepurelui înviat.
2. Nevasta țăranului Varga și mișelul.
3. Sufla din burduf asupra lui.
4. Devine cîine, dar îi rămîne mintea omenească. Il opăresc, fuge de acasă.
5. Se atașează unui păstor de oi, ucide lupul care atacă oile. Il cumpără un oier mai mare și la acesta va ucide mulți lupi.
6. E adus în slujba regelui.
7. Apără pe noul născut de lupul cu capul de fier.
8. Drept răsplată îi auresc blana.
9. Pleacă acasă, nevasta îi tunde blana și îl transformă în șoim.
10. În vreme ce femeia cu amantul sînt la biserică, fetița îi redă, cu ajutorul burdufului, înfățișarea omenească.
11. Perechea vinovată e transformată în măgari, iar eroul își construiește un castel și îi înhamă pe ei la căratul mortarului.

II. Gospodarul Ștefan. — Kovács Ágnes, Uj mesetipusok a Magyar Népmesekatalogusban [Noi tipuri de basme în catalogul maghiar de basme populare]. Néprajzi Közlemények II. nr. 1—2, 1957, p. 105—9. (Din moștenirea folclorică al lui Kálmány Lajos. Néprajzi Muzeum EA 2801).

1. —
2. Nevasta țăranului se încurcă cu argatul.
3. Cu un baston vrăjit și cu cuvinte femeia
4. îl transformă în cîine ciobănesc. Ii rămîne judecata omenească — Pleacă.

https://biblioteca-digitala.ro

5. Servește la un cioban; întoarce oile. Ucide 12 lupi, ciobanul cîștigă bine prin vînzarea pieilor de lupi.

6. Regele cumpără cîinele.

7. Păzește copiii nou născuți ai regelui. Soldații ce stau de pază sînt adormiți de un suflu vrăjit, în vreme ce sosește balaurul. Cîinele ocrotește copilul și află că ceilalți doi copii pot fi aduși la miezul nopții, dintre două dealuri. Cînd se trezesc soldații, totul e în ordine: ei procedează ca și cum totul ar fi isprava lor; se poartă rău cu cîinele. Mai tîrziu e găsit cadavrul balaurului; se dovedesc faptele cîinelui. Regele dispune executarea soldaților.

8. —

9. Cîinele se întoarce acasă și femeia îl transformă în sticlete.

10. În vreme ce femeia cu argatul sînt la biserică, servitoarea îl retransformă în om.

11. Vinovații sînt metamorfozați în măgăriță și măgar, îl prinde la căruță, transportă cu ei gunoiul; îi jupoaie.

12. Se însoară cu servitoarea.

13. Vinde pieile de măgari, cumpără o trăsură și aduce dintre cele două dealuri pe ceilalți doi copii ai regelui.

III. Cîinele lățos — B Vikár Somogymegye népköltése [Creația poetică populară din comitatul Somogy] MNGY VI. Budapesta, 1905, nr. 307—312. Povestită de Ferenc Farkas, Szent Márton.

1. Întîmplarea căprioarei înviate.

2. Nevasta morarului e îndrăgită de calfa de morar.

3. —

4. Calfa îl transformă pe morar în cîine lățos; îl hrănește fiica adoptivă. Îi rămîne judecata omenească. Pleacă.

5. Cîinele lățos păzește oile și ucide lupi. Îi așează în grămadă, iar peste ei victimele lor, mieii. Păstorul crede mai întîi că cîinele a zugrumat oile, dar cînd adevărul iese la iveală, ține cîinele în mare cinste.

6. Fuge, ca să intre în serviciul unui mare domn,

7. ca să-i apere copilul și să ucidă șarpele răpitor.

8. —

9. —

10. Întorcîndu-se acasă, fiica adoptivă îl transformă din nou în om, cu o unsoare vrăjită de la ușă, folosită de calfă.

11. Fata transformă, în același fel, pe vinovați în măgari.

12. —

13. Morarul înhamă măgarii la trăsură, pleacă la domnul cel mare. Povestește totul, domnul cumpără trăsura pentru copii și-l răsplătește pe morar.

IV. Cîinele. Gy. Ortutay. Gy. Buday, Nyiri és Rétközi parasztmesék [Basme țărănești din Nyir și Rétköz] Gyoma, 1935, 171—175. Povestește Mihály Kapitány, Tiszabercel.

1. Întîmplarea iepurelui vindecat.

2. Nevasta lui István Tot din Debrețin se iubește cu ofițerul care este chiriașul lor.

3. Cu ajutorul nuielei vrăjite, ofițerul

4. îl transformă în cîine pe Tot. Îi rămîne judecata omenească. Abia i se dă de mîncare.

https://biblioteca-digitala.ro

5. Se alătură păstorilor din pustă; el paște oile în locul argatului.
6. Un domn cu o trăsură cu patru cai îl ia cu el.
7. Ocrotește un copil nou născut (nu se spune împotriva cui)
8. Drept răsplată primește o zgardă de argint.
9. —
10. Ajungînd acasă, perechea vinovată era tocmai la biserică. Servitoarea caută nuiaua vrăjită și redă stăpînului ei, făptura omenească.
11. Vinovații și fiica lor sînt transformați în măgari și-i folosește prinși la căruță.
12. —
13. Pleacă la boier cu trăsura trasă de măgari și-i cere nutreț pentru animalele sale. Îi povestește întîmplările; drept dovadă îi arată zgarda de argint. E răsplătit.

V. Manuscris. Povestită de Ferenc Sebök, țigan cărămidar de 51 ani, în 1941. Piricse, comitatul Szabolcs, culegerea Linda Dégh.

1. Iepurele înviat.
2. Nevasta primarului din Debrețin și studentul său chiriaș.
3. Cu ajutorul nuielei
4. transformă pe primar în cîine.
5. Păzește singur oile în pusta Hortobágy.
6. Subprefectul prinde de veste și vine cu o trăsură să-l ia.
7. Ocrotește pe noul născut de strigoiul ieșit din cavou, care vine sub forma unui lup.
8. Drept răsplată cîinele primește o cruce de aur.
9—13 lipsesc.

VI. Lupul cu barbă. Povestită de János Halász, pescar, de 76 ani. Sára [Comitatul Zemplén] 1943. Culegerea Linda Dégh.

1. Întîmplarea vînătorului János Szabo cu vulpea înviată.
2. Juristul chiriaș o îndrăgește pe nevasta lui János Nagy din Debrețin. Cînd află Nagy
3. juristul îl lovește cu nuiaua și
4. îl transformă în cîine ciobănesc, care judecă ca un om.
5. Fuge în pusta Hortobágy, unde intră în serviciul unor ciobani. Îl numesc Talpas. Păzește singur, cîștigă o mare vază printre ceilalți cîini și oameni din pricina puterii și a purtării sale. Ucide lupii atacanți, așează cadavrele lor în grămadă, iar deasupra grămezii oile ucise (ca și mai sus la III).
6. Prefectul din Rakoc vine cu o trăsură trasă de patru cai, să-l ia împrumut.
7. La trei zile după nașterea copilului, vine lupul cu barbă, dar cîinele îl silește să nu supere copilul, dimpotrivă, să-i aducă și pe ceilalți doi dintre cele două dealuri, apoi îl ucide.
8. Drept răsplată capătă un lanț de aur; este ținut în mare cinste. Păstorul vine să-l reia, trebuie să fie dat, dar cîinele fuge de la el și pleacă acasă.
9. Studentul și nevasta, care se plimbau în grădină, îl transformă într-o ciocîrlie.
10. Atîta zboară și ciupește mîna fetiței, pînă cînd aceasta, din mînie caută nuiaua și îl lovește cu ea: redevine astfel om.
11. Perechea ce petrecea în grădină e transformată în măgar și măgăriță. Îi alungă pe stradă; îi folosește zidarul ce lucrează la construirea bisericii.

https://biblioteca-digitala.ro

VII. Manuscris. Povestește András Berkó, 45 ani, pescar, ocazional și cismar cîrpaci. Sára [comitatul Zemplén] 1943. Colecția Linda Dégh.

1. Vulpea împușcată de un om numit Varga, reînvie.
2. Nevasta lui János Nagy din Debrețin e îndrăgită de studentul chiriaș.
3. Soțul demască adulterul, dar studentul cu nuiaua
4. îl vrăjește în cîine ciobănesc, căruia îi rămîne judecata omenească.
5. Servește la ciobanii din Hortobágy. Îl țin bine, îl numesc Talpas. Așezarea lupilor în grămadă (ca mai sus).
6. Prefectul îl găsește, venind cu trăsura; dar i se împrumută numai. Toți rămîn uimiți de purtarea, puterea uriașă și de blîndețea lui.
7. Nu lasă să fie dus noul născut, îl însoțește la marginea orașului, într-o clădire în ruină; printr-o gaură ajung într-o peșteră și iau și pe ceilalți doi copii ai prefectului, păziți aici de lupoaică. Cei doi lupi sînt duși la curtea prefectului, spre mirarea multora.
8. Cîinele capătă lanț de aur.
9. Ajungînd acasă, studentul îl transformă într-o păsărică și-i ia lanțul.
10. Atîta își ciupește fetița pînă ce aceasta îl lovește cu nuiaua și îi redă făptura omenească.
11. Perechea e transformată în măgari, îi mînă în stradă, unde fiind fără stăpîn, sînt folosiți la zidirea bisericii.

VIII. Manuscris. Povestește András Berkó, Sara 1951—colecția Linda Dégh. În esență se acordă cu precedenta, dar e mai scurtă. Abateri:

1. Vînătorul împușcă un iepure
2—3. Fetița trădează tatălui, că mama sa se iubește cu studentul. Nagy simulează că pleacă de acasă, dar se întoarce și demască femeia.
6. Primarul duce cîinele.

IX. Povestea cîinelui Bundi. O publică Dezsö Nagy: Néprajzi Közlemények III, 1958. Colecția Dezsö Nagy. Povestește János Mackó, cultivator de tutun, Gegény [comitatul Szabolcs] 1950.

1. Întîmplarea iepurelui înviat.
2. Calfa de măcelar are legături cu nevasta lui János Tot din Debrețin.
3. Bărbatul o alungă, dar ea îl lovește cu nuiaua, peste cap.
4. « Fii cîinele Bundi ! » Fiica adoptivă îl hrănește, ceilalți se poartă rău cu el.
5. Păstorul vecin îl ia la el. Păzește oile în vreme ce păstorul petrece la cîrciumă. Păstorul face rămășag că nu se pot fura oile păzite de cîinele său. Cîștigă rămășagul și cu el 10 oi, duc cîinele în cîrciumă, îi dau să bea, bea ca un om.
6. Un domn îl vede în cîrciumă și îl ia la dînsul.
7. Apără copilul nou născut al domnului amenințat de omul negru ce iese, la miezul nopții, de sub podele. Trei nopți se luptă cu el, în care timp acesta se albește treptat. În a treia noapte readuce și pe ceilalți doi copii al stăpînului; omul negru era un fost administrator de moșie, blestemat.
8. —
9. —
10. Pleacă acasă; fiica adoptivă îl face din nou om.
11. Perechea sosește tocmai cu trăsura; sînt transformați amîndoi în măgari. Înhămați la căruță, sînt munciți, se tînguiesc amarnic.
12. Se căsătorește cu fiica adoptivă.

https://biblioteca-digitala.ro

13. În timpul cărăușiei, sosește cu trăsura cu măgarii, prost îmbrăcat, la fostul stăpîn. Vine și soția lui într-o trăsură cu patru cai. Ucide măgarii, dar domnul îi dă pe mîna jandarmilor. Mărturisește cine este; arată rănile căpătate de la omul negru.

X. Tot János: Povestește István Ruszkovics, 90 de ani, Baktalórántháza 1956. Colecția colectivului de muncă al Muzeului A. Jozsa (înregistrată la magnetofon de István Halmos).

1. Întîmplarea vulpei înviate.

2. Studentul s-a îndrăgostit de nevasta lui János Tot din Debrețin.

3. Femeia a lovit, în timpul prînzului, cu o vergea de fier peste capul bărbatului său

4. ca să se schimbe pentru șapte ani într-un cîine mare ciobănesc alb.

5. Se alătură unui cioban: păzește oile în timp ce argatul își serbează nunta, ucide și așează în grămadă lupii (ca mai sus).

6. Un domn mare îl duce la dînsul.

7. Ocrotește pe noul născut de primejdia lupului. Straja adoarme. Prins de coadă se lasă condus la locul unde sînt ascunși ceilalți doi copii. Trebuie să-i aleagă dintr-un grup de 300. Duce înapoi copiii, ucide lupul și împreună cu copiii se ascunde sub pat. Dimineața cred că au fost mîncați de lup, dar apoi se lămurește totul.

8. —

9. Trec șapte ani pînă ajunge acasă. Studentul stă la masă. Ia din cui vergeaua de fier și-l transformă în bufniță pentru alți șapte ani.

10. Cînd se întoarce acasă peste alți șapte ani, perechea e la biserică. Fiica lui gătește. Zboară prin casă, izbește cu aripa în nuia și o doboară, fata îl lovește cu ea.

11. Se ascunde sub pat, perechea întoarsă acasă e transformată în măgari. Înhămați la căruță, cară gunoi cu ei pînă îi omoară.

XI. Marele hultan — Povestește Ana Jáno, măritată Anti Demeter, de 30 de ani. Com. Racila rn. Buhuși, reg. Bacău. Colecția J. Farago, 1956.

Urmează exact versiunea romînească expusă mai sus. O amintim în acest loc, fiindcă s-a încetățenit în tezaurul folcloric ceangăiesc[23]; din punctul de vedere al versiunei maghiare nu poate fi luată în considerare.

Așezarea pe hartă a variantelor maghiare arată că majoritatea lor sînt din regiunea Tisei superioare, unde sînt foarte populare pînă în ziua de astăzi. Din regiunea de la vest de Dunăre n-avem decît o variantă și din părțile de sud două; toate trei sînt de la sfîrșitul secolului XIX, începutul secolului XX. E surprinzătoare concordanța conținutului variantelor; abia întîlnim pierderi de motive și cînd se întîmplă e din cauza amneziei povestitorului. Nu se produce lărgire prin contaminare cu elemente ale unui alt basm. Ca abatere, poate fi semnalat doar că în variantele din părțile sudice, acțiunea se desfășoară în preajma satului, iar în cele din regiunea Tisei superioare leagă basmul de persoană și localitate.

[23] Acest basm e un exemplu de traducere artistică populară. E demn de atenție că maghiarimea, care trăiește în regiunile cu populație amestecată, risipită, adoptează în întregime folclorul viu și înfloritor romînesc și în același timp, își conservă limba arhaică bogată și propriul său folclor. Povestitorul învățase acest basm în timpul copilăriei sale, în satul său natal Gîrleni, rn. Buhuși, reg. Bacău, în limba maghiară, de la bunicul său. Aceasta este un indiciu că basmul fusese preluat anterior din tradiția romînească: povestitorul a spus în maghiară mai multe basme pe care le învățase romînește. Un fragment al lui J. Farago, culeș în Geoseni, rn. Bacău, reg. Bacău care conține în dialect secuiesc punctele 2, 4, 5 și 6 al basmului nostru, ține probabil tot de versiunea romînească.

https://biblioteca-digitala.ro

Vom încerca acum să ne apropiem de problema elaborării versiunii maghiare a basmului, luînd ca bază cele trei variante culese de noi din același sat, avînd posibilitatea să observăm și condițiile de viață.

Sára din comitatul Zemplén e un sat pescăresc de 200 de suflete în care povestirea basmelor era foarte vie în perioada cînd le-am cules (1943—1951)[24]. Activau în comună un povestitor de basme eminent și doi povestitori buni, iar basmul nostru făcea parte în mod constant din repertoriul lor. Întîi l-am notat în 1943, de la Janós Halász, un pescar bătrîn cu vază, apoi de la András Berkó, de origine din comuna Viss, județul Szabolcs. Acesta din urmă mi l-a mai povestit odată în 1951. Halász l-a povestit în vreme ce împletea, printre tovarășii săi, un coș de nuiele de prins pește, vara, în timpul unei șederi pe malul apei Bodrogului; Berkó l-a povestit, întîia dată, cu ocazia îndeletnicirii lui «cismărești» din timpul iernii, în mijlocul unei societăți care se aduna regulat la el. A doua oară l-a povestit numai culegătorului. Deși cele trei variante concordă, cei doi povestitori se referă la izvoare din sate diferite. Ambii sînt de o capacitate medie, calitatea povestirii lor rezultă însă din variantele povestite. Halász nu știe prea multe basme, dar cîte le știe, le povestește cu o mare îngrijire a formei; Berkó știe mult mai multe basme, dă însă importanță mai mult exactității conținutului decît formulării estetice. Pentru noi rămîne important faptul că, pe baza textelor lor, povestitorii se pun de acord, în esențial, cu celelalte variante din regiunea Tisei superioare. Concordanța trăsăturilor caracteristice și forma specifică sînt de mare importanță pentru determinarea originii versiunii maghiare a basmului.

1. E izbitor faptul că majoritatea variantelor maghiare și poate a celor din regiunea Tisei au în mod mai evident caracter legendar, mitic. Basmul însuși, așa cum precizează Anderson, reoglindește o concepție mitologică, realistă, minunile lui nu sînt de basm, ci minuni mitologice. Așa se explică și datele doveditoare, caracteristice pentru mituri,[25] cu ajutorul cărora povestitorul dorește să-și justifice cele spuse. Un rol important joacă în această privință, cadrul în care e povestit basmul, cadru care are, așa cum am văzut, forme foarte diferite. Cadrul versiunii maghiare vorbește în toate variantele de o fiară împușcată și înviată; narațiunea începe ca toate poveștile vînătorești, cu o poveste simplă, luată din viața obișnuită. Ea pregătește însă atmosfera pentru povestirea propriu-zisă care va urma, prezentînd minuni simple ce se potrivesc cu viața poporului. De fapt, aproape nu există nici o deosebire de grad între cele două minuni dacă animalul ucis poate să reînvie și omul poate să se transforme în cîine. Acest cadru prezent și în versiunea slavă, se abate cu totul de la alte scopuri. Așa, de exemplu, povestirea noastră joacă rol de ficțiune, de basm, cînd prin nararea ei se urmărește un anumit scop (cum e cazul în variantele orientale, rusești, românești); e redusă însă, la un episod, cînd trebuie să fie cunoscut asemenea

[24] Modul lor de viață s-a schimbat în urma reformei agrare; locuitorii din Şára care-şi cîştigau existența în parte prin pescuit, în parte lucrînd cu ziua la viile din regiunea dealurilor au devenit agricultori. Noul sistem de muncă le-a răsturnat vechile prilejuri de spus povești, încît — poate numai în mod trecător — au încetat cu povestitul basmelor.

[25] S y d o w, C. W. v.: Kategorien der Prosa-Volksdichtung. Volkskundliche Gaben, John Meier zum siebzigsten Geburstage dargebracht. Berlin-Leipzig, 1934, 261—262; P e u c k e r t, W. E.: Sage. Deutsche Philologie im Aufriss. 29 Lieferung, 1757—59. Berlin-München, f.d.

https://biblioteca-digitala.ro

unui secret păstrat cu teamă, de către eroul unui basm complicat (variantele irlandeze). Învierea sălbătăciunii e un motiv mitic întîlnit şi în cadrul altor basme[26], şi chiar independent. Pentru sezisarea atmosferei, a caracterului de «istorie adevărată », vom prezenta în cele ce urmează cele două variante ale cadrului.

János Halász

« Aceasta s-a întîmplat în Nyir. Acolo locuia un ţăran numit János Szabó. Avea avere, mai multe pămînturi bune. Obişnuia să şi vîneze. Îşi luă arma şi ieşi pe cîmp. N-a întîlnit nici o sălbătăciune.

Odată, numai cît sări o vulpe dintre sămănături. O împuşcă. S-o ia naiba, nu merită s-o duci acasă întreagă! Îi trase pielea, o jupui; carnea i-o lăsă acolo, iar pielea o luă, o atîrnă de ţeava armei şi plecă acasă.

Deodată, cum mergea, iată că vulpea alergă după el. Strigă după el: Nu-i aşa că te miri că ţi s-a întîmplat aşa ceva? Dar s-au întîmplat şi alte lucruri mai mari decît aceasta. Du-te numai la Debreţin, caută-l pe domnul János Nagy; lui i s-a întîmplat ceva şi mai grozav.

Atunci el se gîndi: dar dacă s-a întîmplat şi mai mare lucru decît aceasta, atunci ce poate fi aceea? Vulpea am împuşcat-o, am jupuit-o, dar după aceea ea mi-a spus ca să-l întreb pe János Nagy dacă i s-a întîmplat ceva la fel.

Dar după aceasta el se nelinişti, că e imposibil ca să existe ceva mai grozav decît aceasta. Dar János Szabó era om văduv, avea o fetiţă de 12 ani, cu aceea locuia. Odată îi spuse fiicei sale: Scumpa mea fetiţă, pregăteşte-mi ceva merinde de drum, căci voi pleca. Dar fata spuse: Dar unde vei pleca, tată? Merg la Debreţin, n-am pace pînă nu întreb despre lucrul acela.

A şi plecat, merse la Debreţin. Nu-i ştia adresa, dar omul atîta a ştiricit prin oraş, pînă a dat peste ea. Intră: Bună ziua, să dea Dumnezeu, domnule Nagy. Bună ziua. Sînt János Szabó [dacă mă gîndesc bine, era de la Nyirlugos]. Cu domnul Nagy am norocul să vorbesc? Da, spuse acesta. Începu să înşire de ce a venit, căci şi el o păţise şi vulpea îi spuse că cestuilalt i se întîmplă ceva şi mai grozav. — Cu adevărat — spuse — ceea ce ţi se întîmplă dumnitale, domnule Szabó, e o jucărie faţă de păţănia mea. Dar ia, te rog, loc. »

András Berkó/B

« La Horváti trăia un om. Il chema Varga. Ieşi la pădure, ca să împuşte ceva. Îi spuse nevestei: Voi aduce ceva vînat, sau un iepure, voi aduce ceva pentru bucătărie.

Odată cum mergea, se apucă omul şi îşi încărcă arma, dar deodată sare în faţa lui o vulpe. Se apucă şi trase în ea, a şi doborît-o. Vulpea muri. Apoi legă picioarele vulpii şi o duse acasă. O atîrnă pe umăr, de ţeava armei.

Aproape ajunsese acasă, la locuinţa sa, cînd iată că arma se uşură. Ce-o fi, pe naiba? Dar vulpea sărise din piele şi începu să-i rîdă. Uită-te în urmă, ce-o mai fi? Unde mergi, cumătră vulpe? Dar nicăiri. Du-te la János Nagy în Debreţin, întreabă-l pe el, ce s-a întîmplat cu mine şi cu tine

Aşa a şi fost. Într-o frumoasă dimineaţă, se apucă şi plecă. Întrebă la judecătoria oraşului, unde locuieşte János Nagy? I se şi arătă. Plecă, îl salută. Fu primit frumos, ca oaspe. În conversaţie îl întrebă ce vînt îl aduce? Spuse:

— Dar, prietene, şi mie mi s-a întîmplat aşa, nu te minuna... »

După cum se vede, în acest episod căpătăm date precise despre locul acţiunii, despre numele eroilor. Halász auzise basmul în Nyirlugos, iar Berkó în Erdöhorváti; faptul că pe vînător îl situează în aceste localităţi dovedeşte că ei se pregă-

[26] Bibliografia vezi la Berze Nagy, J.: Baranyai magyar néphagyományok. Pécs 1940, III, 350; Dégh, L.: Pandur Péter meséi. Budapest, 1942, II, notiţa basmului nr. 30.

https://biblioteca-digitala.ro

teau să spună o poveste adevărată. Berkó își încheie varianta în felul următor: « Eu am auzit aceasta în Horváti »... Dar, în celelalte variante din regiunea Tisei acțiunea se desfășoară tot la Debrețin iar numele eroului e de trei ori același János Tot ; vînătorul nu este însă numit. Altă indicație menită să dovedească veracitatea întîmplării, e faptul că în trei variante, cîinele servește în pusta Hortobágy, sub numele de Talpas. Un povestitor știe și amănuntul, cine a fost anume domnul care a luat la sine cîinele; era prefectul din Rákoci. Povestitorii din Sára localizează întîmplarea pe timpul construirii bisericii celei mari, adică, a bisericii catolice din Debrețin.

2. Al doilea element fundamental al versiunii maghiare este *figura studentului vrăjitor*.

Goliarzii, studenții rătăcitori cunoscuți în toată Europa, încă din evul mediu, ca prezicători, scamatori, vrăjitori și vindecători, figurează în variantele maghiare ale basmului, legați de orașe vestite pentru școlile lor, cum e Debreținul. În variantele din Sára, apoi în variantele V și X apare studentul rătăcitor[27] cu mantaua neagră, care studiase cărțile vrăjitorești în 13 școli, vrăjește cu ajutorul nuielei, locuiește în gazdă la eroul basmului. De la înființarea colegiului din Debrețin (1552) studentul în gazdă reprezintă aici o noțiune concretă, iar aventurile lui în legătură cu încartiruirea erau pe buzele tuturor. Anecdotele studențești și povestirile mistice răspîndite printre reformații din apusul Tisei s-au îmbinat cu Faust-ul maghiar: cu ciclul de legende ale profesorului Hatvani[28]. Momentul acesta al basmului e preluat de tradiția populară în variantele de la Sára, în vreme ce vrăjitorul celorlalte variante (ofițer, argat, calfă de morar și măcelar) e lipsit de orice semnificație.

Berkó A

Pe vremea aceea mai existau încă aceste cărți vrăjitorești și nuielele vrăjite. Deci am primit aici în gazdă, cu nevasta mea, un student. Odată numai ce sosesc acasă — căci fusesem la lucru — și ce am devenit? Ce am devenit: m-au lovit cu nuiaua, și am devenit un cîine uriaș, puternic.

Berkó B

Aici erau studenții la Debrețin. Am primit în gazdă un student, pe masă și locuit. În așa măsură — spuse — că studentul era la noi, fără să aibă nici o grijă. Odată sosesc acasă, aveam o fetiță — spuse — de 6—7 ani. Spuse: — O, tăticule dulce, acest nenea studentul a dormit la mama, după ce matale ai plecat de acasă — spuse — și se tot sărută. — A intrat un cui mare în capul lui Nagy: de aceea n-am eu nici o omenie, fiindcă se întîmplă așa! Odată mă prefac că plec de acasă. Mi-am pregătit o traistă, nevasta bucuroasă tare că plec. Dar eu nu plecai decît pînă la marginea orașului. Plecai spre seară, zăbovii puțin în oraș, apoi mă întorsei. Merg acasă, și de fapt, nevasta mea era culcată acolo cu studentul, acolo se iubeau. Dar n-aveam ce face, nu spusei nici un cuvînt. Dintr-odată studentul se mînie. Pe părete era o oglindă mare. Luă nuiaua și apoi izbi în mine... »

[27] Karados T.: Középkori kultura, középkori költészet: A magyar irodalom keletkezése. f.d. 133—139, 227; Holló D.: A garabonciás deák a magyar nép hagyományban. *Etnographia* 45 (1934) 19,110.

[28] Prezentarea completă în: Magyarság Néprajza (Szerk. Viski Károly) Budapest, f.d. (ed. II) III. 203—207; Holló D., idem.

https://biblioteca-digitala.ro

Halász J.

« Cînd mai existau încă pe vremea aceea studenți, erau mulți studenți. Am ținut și noi în gazdă, era un jurist. Și un prieten care știa, m-a avertizat: — Tu, dar, tu nu știi că pe nevastă-ta o iubește juristul? Dar odată se întoarse acasă János Nagy. Plecase mai întîi afară, pe cîmp, prefăcîndu-se, apoi s-a întors. Studentul a prînzit mai întîi, apoi se odihni. Dintr-odată coborî în grădină, era o grădină frumoasă cu pomi. Acolo se giugiulește femeia cu studentul. Dar în timp ce se apropia de ei, studentul îl aștepta, era pregătit. Avea la el o nuia, studentul. L-a izbit pe János Nagy, cu ea și îi spuse... »

Pe lîngă diferențele de narare, e limpede că pentru amîndoi povestitorii, concepția despre student este aceeași. Pe János Halász îl preocupă atît de mult ființa studentului rătăcitor, încît revine de două ori la el.

« La adunarea presbiterului am întrebat dacă e adevărat că existau altădată studenți rătăcitori; mi s-a spus că e adevărat » apoi, la sfîrșitul povestirii, adaugă: «Poate să fie ceva în toate astea, cu transformările, dar au existat studenți rătăcitori învățați la școala din Debrețin; le-au luat însă, cărțile negre ». Ca și în cazul episodului precedent și aici e vorba de un element mitic, nu de povestire.

3. A treia parte constitutivă importantă a basmului este figura răpitorului de copil. E tot un element mitic. Această figură a basmului e cea mai palidă în variantele internaționale. În variantele maghiare, în șase cazuri, e o ființă supra naturală, în făptura unui lup (I, V, VI, VII, VIII, X);odată e un om lovit de blestem (IX); altă dată balaur (IV). E evident că în varianta maghiară lupul răpitor de copii se integrează în mod sistematic.

J. Halász

« Odată, către ora nouă seara, chem valetul și-l trimet după moașă. Moașa a apărut numai decît, sosi și după puțină vreme auzi plînset de copil și moașa spuse că s-a născut un băiat. Ei, Talpas, gîndii în sinea mea, trebuie să rămîi treaz!

În prima noapte n-a venit nimeni, nici a doua noapte. A treia noapte, către ora 11, se deschide ușa camerei și intră prin ea, *un animal tărcat, cam de forma mea.* Și veni direct la patul ilustrei doamne. Eu eram deja la pîndă: stăteam lîngă masă. Am sărit, l-am prins de gît, cu dinții ascuțiți. Îmi spuse, nu mă omorî, tu ești foarte tare, mult mai puternic decît mine. — Nu, te sugrum, căci vrei să-l duci și pe acest al treilea copil. Tu i-ai dus și pe primii doi. — Nu mă ucide, pe amîndoi îi dau înapoi, trăiesc amîndoi, pînă dimineața îi aducem înapoi pe amîndoi.

— Bine, trebuie să-ți ții cuvîntul, să mergem și eu vreau să merg cu tine.

Merserăm în trap bun. Mă conduse între două dealuri. De odată se opri în

Berkó A

« Odată, după vreo săptămînă jumătate, într-o noapte, către ora 12, se deschide ușa și văd de sub pat, cum intră un *om cu barbă lungă.* Cînd închide încet ușa, vine la pat, dar așa fel încît nu se putea vede că pășește, așa încet a venit. Se opri și începu să mîrîie cu glas neomenesc. La aceasta eu zbierai. Îndată aprinseră lumina electrică, veni prefectul, valetul și veniră mai mulți. Acolo văzură ce fel de făptură am prins. Se uitară să vadă pe cel care venise să ducă copilul, dar nu-l putură recunoaște. Îi luară copilul. Nu vroia să-l dea, dar eu îi prinsesem brațul și-l strîngeam tot mai tare și îi spusei să readucă și pe celalți doi copii. Unul era băiat, celălalt fetiță. Unul avea deja 6 ani, iar celălalt 4. Respectivul începu să mîrîie, să merg cu el, că-i restituie.

Dar la capătul celălalt al orașului era o clădire mare ruinată, complet distrusă. Printre ruine era o gaură și prin gaura aceea putea trece un om. Eu nu lăsai de mînă pe respectivul acela, pînă nu ajunserăm în

https://biblioteca-digitala.ro

fața unei peșteri. Ei, vino înăuntru — spuse — după mine. Cînd intrarăm, nu putu să scape, căci eu îi țineam coada. Cei doi copii săriră din patul de mușchi și începură să zbiere. Acest *lup cu barbă* zise: Nu vă speriați, acesta e ruda noastră, a venit în vizită. Și acum sculați-vă și plecăm și noi la dînșii în vizită. Copiii aveau unghii mari și păr mare, dezbrăcați. Și le spuse:-Tu te vei urca pe spatele meu, iar celălalt în spinarea rudei noastre. Și pornirăm, cum puturăm, cu cei doi copii. Spuse întorcîndu-se înapoi: Haidem mai repede, căci timpul meu trece, în trei ore trebuie să fim acolo. Cînd sosirăm acolo, el merse înainte, i se deschise ușa. Eu am intrat după el. Era acolo, în cameră, un pat de copil; pe amîndoi copii i-a așezat el în pat. — Și acum dormiți — le spuse — revin îndată după voi, dar acum odihniți-vă. Vedeam cum se pregătea, îl prind de gît, îi rupsei beregata, îl izbii de două ori de pămînt și-l depusei în față pragului de la ușa de întrare. Cînd sosi dimineața moașa și apoi măria sa domnul, se speriară de moarte. Atunci văzură *lupul cu barbă* culcat la ușă. Eu sării în picioare și mersei în întîmpinarea lor, gudurîndu-mă, ca cîinii. Nu puteam spune ce s-a întîmplat. Intrară apoi în cameră. Cei doi copii străini se speriară și săriră zbierînd spre fereastră. Dar eu știam să vorbesc cu ei: Nu vă speriați, copii, nu vă fie teamă, căci abia acum sînteți cu adevărat acasă. » acea peșteră. Ei, și cînd intrarăm cei doi copii mici erau acolo. De asemenea o *altă formă la fel de bărboasă*, desigur era femeia și se juca cu cei doi copii mici. Aceștia, cei doi copii, erau de asemenea goi. Ei, le spusei, mîrîii la ei, să-mi dea copiii. Nu voiră, se pregăteau să mă atace. Atunci, mă apucai și sării asupra celui care vroia să ia copilul, îl prinsei de gît și-l sugrumai numaidecît. Celălalt se sperie, numaidecît împinse copilul. Așa a și fost. Mai întîi scosei cei doi copii, îi împinsei afară pe gaură. Atunci ieșiră amîndoi copiii. Atunci, prinsei femeia și o tîrîi și pe ea afară, cu mine. Acolo erau deja mulți, așteptau să vadă ce va fi. Și cînd scosei femeia, mă întorsei din nou, după celălalt, pe care-l sugrumasem. Și pe aceștia îi încărcară pe trăsură și-i duseră prefectului. Dar să știi, scumpe prietene — spuse — cei doi copii au deja 6 ani, copiii trebuiau de acum să vorbească, dar ei nu știau să spună nici un cuvînt, numai mîrîiau, așa cum îi învățase respectivul acela. Îl examinară în dreapta și stînga, ce fel de animal este, și stabiliră că era un fel de *lup mare cu barbă*. Una și alta discutară, apoi puseră femeia aceea în ceva peșteră, în ceva muzeu. »

Berkó B

« Ei, dintr-odată se deschide ușa, noaptea către ora 12. Dar și acela era *un fel de om*, însă veni în *haine de lup* și ar fi dus copilul. Deodată se apucă, se deschise ușa, sări la el, apucă lupul de gît, îl sugrumă. Ii spuse: Nu mă sugruma, aduc înapoi cei doi copii, vino cu mine.

Îl duse în peștera lui, *lupul cu barbă*. Acolo se jucau frumos cei doi copii. Cînd acesta luă cu sine copiii, atunci îl prinse, îi sfărîmă oasele și omorî lupul cu barbă. Nu le puteam spune — zise — să nu plîngeți. Dar privi mirat primarul, erau doi băieți frumoși și ceastălaltă o fetiță. Ei se bucurară... »

Ar merita să se examineze îndeaproape formularea diferită a celor trei variante, modificările personale ale celor doi povestitori, precum, și textele diferite ale aceluiași povestitor. Este o distanță de opt ani între primul și al doilea dar să ne concentrăm aici atenția asupra făpturii lupului cu barbă, zugrăvită de ei. Această figură e identică cu ceea ce apare în credința populară slavă și germană, sub numele de Werwolf [29], care în schimb, în credința populară maghiară apare

[29] Taylor-Stewart, C.: Die Entstehung des Werwolfglaubens. *Zeitschr. für Volkskunde* 19 (1909) 30 și următoarele; Müller, K.: Die Werwolfsage. Marburg, 1937.

https://biblioteca-digitala.ro

destul de palidă [30], fiind cunoscută mai degrabă în regiunile cu populație mixtă.

După cum am văzut, Anderson socotea Werwolf-ul ca aparținînd versiunii slave: e deci indicat să-l căutăm în teritoriul slav ce are atingere cu cel maghiar și să vedem dacă este o figură generală în diferitele variante. În variantele ucrainiene și bieloruse omul-lup apare în șapte cazuri[31]. În patru cazuri răpitorul copiilor nu e numit — fapt care se poate datora cel mult povestirii incomplete a basmului. În trei cazuri figurează un vrăjitor [32], poate identic cu Werwolf-ul care joacă un rol important în credința populară. Și omul-lup al credinței populare maghiare era un vrăjitor, după cum o atestă și datele din procesele împotriva vrăjitoarelor. O indicație în acest sens este și faptul că într-o variantă din Sára răpitorul vine în « haine de lup », adică este un vrăjitor capabil a se travesti. În celelalte variante slave, de două ori e dracul, cîte odată vrăjitoare, spiritul casei sau un vampir. Pe baza acestora putem risca presupunerea că răpitorul de copii din variantele de la Sára — ca și cel din variantele I, V și X — este în legătură nemijlocită cu versiunea slavă. Aici poate fi asimilat și mortul blestemat din varianta IX maghiară, în vreme ce răpitorul din variantele II (balaurul) și III (un șarpe uriaș) sînt adaptări mitologice. Omul-lup al versiunii maghiare își poate avea deci originea direct din învecinata Ucrainã.

Numai pentru indicarea relațiilor mai îndepărtate trebuie să ne referim la versiunea irlandeză, în care eroul însăși e transformat de către nevasta necredincioasă, în om-lup. Ca lup, distruge oile și din fața cîinilor care-l urmăresc, se refugiază la rege [33]. Acesta îl primește fiindcă însușirile omenești sînt evidente. Bolte-Polivka s-a referit mai de mult la legăturile dintre această povestire și basmele despre Werwolf și în această privință se mai pot da multe alte exemple din poezia epică nordică [34]. Poate că preluarea motivului omului-lup din credința populară în basm e tocmai veriga de lanț care explică nașterea acestui basm irlandez.

4. Pe lîngă cele trei momente esențiale amintite mai sus ale versiunii maghiare, merită atenție de asemenea și o altă trăsătură devenită stereotipă, care apare de mai multe ori, deși nu e esențială. Momentele acestea devenite tipice, nu ating subiectul propriu zis, dar în interiorul acestuia, în cursul desfășurării lui, adap-

[30] Ödön Beke comunică un fapt important pentru noi, care arată că numele *lupului bărbos* e de mult cunoscut în regiunile Tisei. Citează opera lui Grossniger intitulată: Universa Historia Phisica regni Hungariae (1793, I) în care se pot citi următoarele la pagina 411: « Senes et Praeferoces Lupos Transtibiscani Szakálos Farkas nominant ex insulso praejudico, quasi maligni Homines in Lupos, vel canes transfigurarentur ». Lupul cu barbă mai figurează într-o poezie a lui Mihály Tompa, precum și în opera de științe naturale a lui Jozsef Fabian, apărută la Veszprém în 1803 (Etnogr., 43/1932, 167). Într-un alt articol Beke examinează figura lupului cu barbă din variantele din Sára (Magyar Nyelvör 71/1947, 22—24); pe lîngă datele de mai sus, omul-lup mai apare în Ungaria și sub alte nume (exemplu: lupul trimis, lupul turmei); G. Róheim: Magyar néphit es népszokások [Credința populară maghiară și obiceiuri populare]. Budapesta, 1925, 90—93; A. Komáromy: A magyarországi boszorkányperek oklevéltára [Arhiva proceselor vrăjitorești din Ungaria] Budapesta 1910,672 și urm.; Zs. Szendrei Ethnogr. 58 (1945) 60.

[31] Tabelul lui Anderson. Zu Albert Wesselski's Angriffen, idem.

[32] idem

[33] Acest aliniat al basmului conține de fapt camuflat motivul nr. 5 al basmului nostru.

[34] Bolte-Polivka III. 8—9; Sveinsson, S.: Verzeichnis isländischer Märchenvarianten. FFC 83, p. LIV; Kittredge, G. L.: Arthur and Gorlagon. Studies ans Notes in Philology and Literature VIII. (Harvard) Boston 1903, 149—275; Lewy, E.: Mordwinische Märchen. Leipzig, 1931.

https://biblioteca-digitala.ro

tîndu-i-se, contribuie la elaborarea versiunii maghiare. Colecțiile viitoare pot duce, în această privință, la schițarea mai amănunțită a versiunii maghiare.

Din coroborarea variantelor tipurilor de basme reiese că modificările personale ale povestitorilor nu ating, de cele mai multe ori, structura basmelor și înlănțuirea motivelor. Eliminarea de motive se datorește de regulă uitării, iar intercalarea de motive noi, lărgirea cadrului, e o realizare individuală de proporții mai mari, mai rară. Bucățile din aceeași variantă sînt modificate, cel mai adesea, în locuri în care povestitorul își poate desfășura calitățile personale, păstrînd totuși, integritatea subiectului. Povestitorul se orientează după subiectul ce i s-a fixat în memorie, dar însușirile personale îi dau posibilitatea să coloreze unele părți, iar pe altele să le întunece. Astfel de modificări pot fi foarte neimportante și întîmplătoare după dispoziția sufletească în care se află povestitorul de fiecare dată; pot fi însă și foarte importante. Pentru noi sînt la fel de importante ambele aceste cazuri, căci, pe de o parte, lasă în cadrul restrîns al subiectului și al trăsăturilor neesențiale ale basmului, teren liber pentru manifestarea însușirilor personale ale povestitorului, iar pe de altă parte, din comunitatea totalității acestor schimbări rezultă *versiunea națională*. Mai nou, devine tot mai limpede, cît de important este de a deosebi, într-o cercetare din acest punct de vedere, stilul povestitorului de stilul național al basmului.[35]

Ținînd seama numai de variantele de la Sára, rezultă că basmul povestit de Berkó în 1943 e mai vast, decît cel din 1951. Totuși sînt unele părți pe care le-a prelucrat mai bine mai tîrziu. De aceea am citat, de exemplu, în prezentarea cadrului, varianta B din 1951. De asemenea, partea privitoare la student e mai amănunțită în varianta B, chiar e mai bună decît cea citată de la János Halász. În schimb, aventura cu răpitorul de copil e cu totul redusă în varianta B, devine palidă. Ar duce prea departe dacă ne-am pierde acum, în cîntărirea însemnătății schimbărilor individuale în cadrul subiectului. Mult mai importante sînt acele trăsături ce se găsesc în mai multe variante maghiare și sînt caracteristice pentru versiunea maghiară. Acestea sînt următoarele:

a) Caracteristicile scenelor, a *locului unde se desfășoară acțiunea basmului.* Se remarcă împrejurimile orășenești, citadine, ale basmului. Dintre variante, numai două își desfășoară acțiunea într-un cadru țărănesc, în celelalte nu apar personaje țărănești, ci domnești sau meșteșugărești; țăran e numai vînătorul. Acest lucru e cu atît mai bătător la ochi, cu cît basmele populare maghiare se desfășoară în general, în lumea țărănească. E interesant de asemenea și faptul că în diferitele variante, cu ocazia întoarcerii acasă a cîinelui și a pedepsirii vinovaților, se cristalizează două feluri de scene: 1. perechea sosește tocmai acasă, de la biserică (I, II, IV, V, IX, X); 2. se iubesc în grădină (VI, VII, VIII).

b) O deosebită atenție merită elaborarea episodului *păzirii oilor*. El există în toate variantele și variază subiectul în moduri diferite[36]. Variantele IV, V și VIII sînt laconice: cîinele păzește singur; aceasta nu reprezintă o trăsătură caracteristică. In varianta I tema e desfășurată, se intră în amănunte: cîinele servește mai întîi la un păstor mai mic; omoară un lup. Mai tîrziu îl ia la sine

[35] Ball, J.: Style in the Folktales, *Folk-Lore* vol. 65 (1954) 170—172; Four Symposia on Folklore, idem, observațiile lui R. Th. Christiansen 297—298.

[36] Episodul inclus în subiect: « Cîinele s-a aciuat pe lîngă un cioban, păzește singur oile, apără oile împotriva atacului lupilor ».

https://biblioteca-digitala.ro

un oier mai mare, la care sugrumă mulți lupi. Al II-lea basm descrie amînunțit, cum distruge cîinele lupii. Cîinele capătă mulți bani pentru pielea de lupi. E deosebit de interesantă formularea individuală a povestitorului basmului al IX-lea: e o cîrciumă în mijlocul pășunii, unde petrec împreună ciobanii. Cîinele păzește oile și se fac pariuri privitor la credința sa. Cîinele bea nouă pahare de vin și-și plînge viața de odinioară. Aici îl vede domnul cel mare, care-l ia la sine și cu aceasta e eliminat momentul întîlnit în toate variantele: cîinele e dus în trăsură.

Variantele individuale expuse mai sus arată că povestitorii buni colorează în mod foarte diferit acest moment și se pare că această coloratură e atît de intensă, încît influențează și momentul următor, modificîndu-l. Dar s-a alcătuit o versiune caracteristică, care apare de mai multe ori (în III, VI, VII și X); noaptea, în lipsa ciobanului (eventual pe cînd argatul își sărbătorește nunta) cîinele ucide lupii, îi așează în grămadă și deasupra pune oile ucise. Pare ca și cum cîinele ar fi ucis oile, numai cînd privesc mai de aproape grămada, devine evidentă fapta vitejească a cîinelui. Antecedentele acestui moment sînt foarte diferite (așa, împrejurările sosirii cîinelui, influența asupra celorlalți cîini, oameni, hrănirea cîinelui: primește brînză, jintiță, pîine; încrederea ce inspiră etc.) dar în esență, e imperfectă concordanța pe întreg teritoriul lingvistic maghiar.

c) E izbitoare concordanța tuturor variantelor în ceea ce privește *caracterizarea cîinelui.* Fiecare povestitor subliniază păstrarea judecății omenești și că în multe cazuri se poartă ca un om, mănîncă la fel cu oamenii. Mărimea lui e înspăimîntătoare, puterea lui apare uriașă, mai ales în variantele din regiunea Tisei superioare. Celorlalți cîini le e frică de el, la fel vizitiului lîngă care șade în trăsură și membrilor familiei boierului, pînă cînd nu le risipește teama prin gudurare. Acționează independent, după voința sa liberă: nu pleacă cu boierul fiindcă i-l dă ciobanul, ci pentru că o vrea și el, căci se plictisise cu viața de pustă.

5. Analizînd alcătuirea versiunii maghiare, trebuie să semnalăm, în sfîrșit, *modificarea subiectului* într-un punct esențial. Modificarea aceasta rezultă ca o urmare naturală a integrării în povestire a celor trei elemente mitice amintite mai sus. În variantele internationale femeia necredincioasă e aceea care transformă pe bărbat și obiectul vrăjit e tot al ei. Amantul e lipsit de interes, ființa lui rămîne în umbră. Se pare că în Ungaria, se cerea o explicație în privința originii științei vrăjitorești a femeii. Așa s-a încuibat în variantele din regiunea Tisei, figura studentului vrăjitor din Debrețin. Acest moment puțin lămurit a atras după sine în variantele romînești, integrarea în basm a unui episod mitic (procurarea obiectului vrăjit). Prin aceasta întregul basm devine mai colorat, mai frumos. În schimb în cele maghiare, a avut ca urmare o simplificare, prescurtare și raționalizare. Integrarea în basm a studentului vrăjitor a redus importanța rolului celuilalt vrăjitor, binevoitor și care în versiunea slavă mîntuiește pe omul-cîine. În basmul maghiar, vrăjitorul (omul-lup) e numai un răpitor de copii, o figură demonică, cu care eroul nu se tocmește, de la care nu are nimic de așteptat, de aceea îl nimicește fără ezitare. Apare un mod nou de mîntuire, mult mai rațional: eroul e mîntuit ca din întîmplare, de către propria sa fiică, cînd lovește, mînioasă, pasărea ce-i ciupește mîna, cu nuiaua vrăjită. În acest fel, rolul răpitorului de copil devine mai nesigur, mai anemic. Singura lui misiune, e de a pune la încercare curajul omului-lup.

Considerăm deci, că basmul maghiar a venit la noi, pe calea tradiției orale, prin Ucraina, și că versiunea cea mai tipică e cea din regiunea Tisei superioare

https://biblioteca-digitala.ro

(V, VI, VII, VIII, X). Nu vreau însă să exclud posibilitatea ca popularizarea acestei versiuni să fi fost ajutată și de răspîndirea literaturii populare publicate. Nu e cu neputință ca vreo tipografie — poate chiar una din Debrețin — să fi multiplicat, în a doua jumătate a secolului trecut, acest basm popular. Dar nu s-a găsit pînă acum nici o urmă a unei astfel de tipărituri. Rămîne o chestiune deschisă modul în care a ajuns acest basm în comitatul Somogy și în Ungaria de sud, încă pe la jumătatea secolului trecut, de asemenea problema dacă e cunoscut și în alte regiuni ale țării.

IV

În încheiere să ne mai întoarcem încă o dată, la expunerea lui Walter Anderson, care dovedește în mod frapant că deși schema tipică a basmelor e stabilă, totuși în cursul răspîndirii, se schimbă, oscilează în jurul unui sîmbure central al versiunii inițiale, străbune [37]. În continuare el socoate că nu e greu să reconstituim versiunea inițială și, în acest scop, nu e nevoie de altceva, decît de a despărți momentele locale și individuale de momentele cele mai frecvent întîlnite. Dar oare se poate dovedi aceasta? Oare, în adevăr, forma inițială, prototipul rezultă din elementele cele mai frecvent întîlnite? Nu e oare posibil ca versiunea națională, alcătuită în urma inițiativei unor povestitori excepționali din unele teritorii, să fie ulterioară? E posibilă oare stabilirea în această materie, a unei ordine cronologice? Variantele scoase de curînd la iveală încurcă mult problema originalității acestui basm simplu, iar variantele ce vor apare de acum înainte, vor pune, de sigur, și alte multe probleme.

Deși stă în legătură directă cu versiunea slavă, versiunea maghiară îmbracă așa cum am arătat în expunerea noastră, o formă proprie. Putem constata că s-a invederat ca ceva specific prin selecționarea cîtorva episoade, prin introducerea unor elemente noi, prin utilizarea unor imagini și turnuri noi și prin permanentizarea tuturor acestora. Mai trebuie să adăugăm că, motivele prezentate drept tipic-caracteristice pentru versiunea maghiară, nu sînt în mod necesar exclusiv invenția povestitorilor de basme maghiare. Mai multe dintre ele le întîlnim în variantele internaționale, dar trebuie să le considerăm totuși ca specifice din punctul de vedere al combinației, compoziției și stilului [38]. Se impun atenției noastre două momente importante în formarea versiunilor naționale: de o parte selecționarea din materialul de motive puse la dispoziție de tezaurul european al folclorului, iar pe de altă parte integrarea în cadrul cunoscut, pe baza unor noi trăiri și înțelegeri.

«ЦАРСКАЯ СОБАКА» (ААРНЕ-ТОМПСОН* 449/A) В ВЕНГЕРСКОЙ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ

Автор исходит из констатации, что интерес к «прототипу» сказок отошел в международной фольклористике на второй план. Старый метод типологического изучения не дал ожидаемых результатов. Взамен этого большее внимание уделяется процессу формирования национальных, этнических или даже региональных версий различных сказок. Само собой разумеется, что это делается с учетом вариантов с соседних территорий. При

[37]) Anderson: Zu Albert Wesselski's Angriffen. 15—16.
[38]) Ortutay, Gy.: Ungarische Volksmärchen. Berlin, 1957, 61—66.

https://biblioteca-digitala.ro

исследованиях в этой области автор рекомендует использование полного текста, а не только типологической схемы.

Русские и советские фольклористы подчеркивали роль индивида в народном словесно-поэтическом творчестве, так как создателем и распространителем его является в сущности отдельный человек, но не менее велик и вклад того общества, в среде которого живет этот человек.

На международной сказке отражается прежде всего влияние творческого дарования индивида, затем национальных народных традиций и, наконец, коллектива, в среде которого он живет. Опытные собиратели очень быстро отдают себе отчет в том, что из полевых исследований можно извлечь гораздо более ценный урок, чем из ограниченной, абстрактной филологической работы. Эти принципы автор применяет при изучении венгерских этнических вариантов мало распространенной в Европе сказки, известной под названием « Царской собаки ».

Распространение этой сказки ограничивается сравнительно небольшой территорией, но на пройденном пути сказка подвергается изменениям индивидуального и этнического порядка.

Эта сказка занимает прочное место в народных традициях Ближнего Востока, но известна также в Советском Союзе, Румынии, Венгрии и Ирландии, а один из ее вариантов появляется и в фламандском фольклоре.

Чрезвычайно интересен общий румынский вариант сказки, выработанный путем комбинирования мотивов трех различных типов (AaTh 315, 554 и 560). Крайней западной частью сплошной территории бытования этой сказки является лингвистическая венгерская территория, за которой линия ее распространения прерывается.

Анализируя далее 11 венгерских вариантов, автор показывает, что большинство этих вариантов бытует в районе верхнего течения Тиссы. В содержании вариантов наблюдается поразительная согласованность. Исчезновение мотивов встречается крайне редко и объясняется только недостатками памяти рассказчика. В статье отмечается, что в вариантах южной части страны действие сказки развертывается где-то вокруг села, в то время как в районе верхней Тиссы оно связывается с личностью и местностью.

Приняв за основу три варианта, собранных в одном и том же селе, автор останавливает свое внимание на разработке венгерской версии этой сказки. В этом смысле очень важно отличать стиль рассказчика от этнического стиля сказки. Венгерская версия, хотя и находится в непосредственной связи с славянской формой, облекается в собственную форму.

При формировании национальных версий необходимы два важнейших момента: с одной стороны, отбор мотивов из материалов, предоставляемых в распоряжение европейской фольклорной сокровищницей, а с другой — включение их в уже знакомые рамки на основе новых переживаний.

THE STORY OF "THE TZAR'S DOG" (AaTh+449/A) IN MAGYAR FOLKLORE

The author proceeds from the statement that in international folklore, the interest in the "prototype" folk-tale has been recently waning, the old typological method having not yielded the expected results. On the other hand, increasing attention has been awarded to the composition of the national, ethnical or even regional versions of the various folk-tales, not neglecting of course the variants circulating in the neighbouring territories. The author recommends, for these studies, the utilization of the full text instead of scanty typological sketches.

Russian and Soviet folklorists have repeatedly pointed out the pre-eminent role of the individual in the moulding of literary and artistic folklore, the individual being, in the last resort, its original creator and propagator. The society in which the latter lives has certainly an equally important contribution in this process.

The international folk tale is primarily influenced by the creative power of the individual and in the second place by the folk tradition of the nation and community he belongs to. The experienced researcher soon realizes that field investigations lead to more valuable findings than those obtained by abstract philological research-work.

https://biblioteca-digitala.ro

These principles have been applied by the writer in surveying the ethnical variants of a tale knows as "The Tzar's Dog", a tale that, though little met with in Europe, enjoys a wide circulation in Hungary.

A large number of individual and ethnical variations have been observed in its development, notwithstanding the relatively limited area in which this tale circulates.

The story of the "Tzar's Dog" is well known in the folk tradition of the Near East; it is likewise encountered in the USSR, in Roumania, Hungary, Ireland and a variant of this tale appears in Flemish folklore too.

The general Roumanian variant of the tale, combining the motifs of three different types (AaTh 315,554 and 560) is of exceptional interest. The western boundary of the Magyar linguistic territory is the border-line of the area of distribution of the above-mentioned story, beyond which line the continuity is interrupted.

The author analyzes 11 Hungarian variants, the majority of which have been collected in the Upper Tisza region. The agreement in contents between the different variants is surprisingly great; there are only exceptional cases in which the absence of a motif has been recorded and that mainly due to the loss of memory of the narrator. It should likewise be noted that the variants from the Southern regions place the action outside the boundaries of the village, whilst those from the Upper Tisza region associate the story with a person and a locality.

The writer examines the process of elaboration of the Magyar version of the story, proceeding from three variants collected in one and the same village. It is, as the author points out, highly important to distinguish the personal style of the narrator from the general ethnical style of the folk-tale. Indeed, although the Hungarian version is directly derived from the slav original, the story bears a distinctive appearance.

There are two significant moments and operations in the formation of national versions: on the one hand, the choice of the motifs selected from the rich store of European folklore and on the other hand, the integration of these motifs in their familiar setting, remoulded however to adapt themselves to the varying patterns imposed by the new social conditions of life.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRILE ȘI PROBLEMELE PREGĂTIRII CATALOGULUI BASMELOR POPULARE MAGHIARE [1]

ÁGNES KOVÁCS

La întocmirea Catalogului basmelor populare maghiare se lucrează din 1953. Scopul său e de a pune la îndemîna cercetătorilor folcloriști maghiari și străini materialul basmelor populare maghiare, și anume: *a)* cel publicat în colecțiile de literatură populară; *b)* cel apărut în publicațiile de texte filologice; *c)* cel comunicat în revistele și publicațiile periodice folcloristice, filologice, literare și sociografice, etc.; *d)* cel păstrat în manuscrisele Muzeului Etnografic al Academiei Maghiare de Stiințe și în colecțiile de manuscrise ale altor instituții; și *f)* cel din textele manuscrise cuprinzînd narațiuni populare, aflate în proprietate particulară, grupate după sistemul Aarne — Thompson [2], acceptat de folcloriștii internaționali, relevînd în cadrul fiecărui tip, însușirile caracteristice ale basmelor populare maghiare în privința structurii, episoadelor și motivelor lor.

Dar, în efectuarea muncii noastre, nu mergem pe un drum nebătut. Lajos Katona a simțit, încă din 1901, necesitatea sistematizării materialului de povestiri populare maghiare adunat și a început să analizeze și să grupeze [3], cu ajutorul cataloagelor lui Hohm [4], Gomme [5] și Șăineanu [6], textele ce-i stăteau la dispoziție [7]. A prelucrat 19 tipuri și a proiectat alte 15 [8]. N-a alcătuit un sistem nou

---

[1] Catalogul basmelor populare maghiare în pregătire l-am anunțat prin Acta Etnografica vol. IV (1955), nr. 1—4 (p. 443—447) în limba engleză și s-a făcut o dare de seamă despre acest proiect și în ședințele de lectorat ale Societății Etnografice Maghiare. Articolul de față e sinteza celor de mai sus, întregită cu prezentarea lucrărilor efectuate pînă acum, a problemelor ivite în timpul acestor lucrări și a ceea ce mai rămîne de făcut.

[2] The Types of the Folk-Tales. A Classification and Bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF Communications No. 3.) translated and enlarged by Stith Thompson. Helsinki, 1928, FF. Communications nr. 74.

[3] Katona Lajos: A mesevizsgálat legközelebbi feladatairól. Hunfalvy Album, Bp. 1901; Katona Lajos irodalmi tanulmányai I—II. Bp. 1912, I, 200—215.

[4] Hahn, J. G. v.: Griechische und albanesische Märchen. Leipzig, 1864. I, 45—61.

[5] Gomme, G. L.: The Handbook of Folklore. London, 1890, 117—135.

[6] Șăineanu, L.: Basmele romîne. București, 1895, 231—963.

[7] Katona Lajos: Magyar népmese-typusok. Ethnografia XIV (1903) 30, 125, 189, 418, 463, XV (1904) 22, XXV (1914) 288. 2 kiad. Katona L. irod. tanulm. I kt. 216—295, 21 ian. 1903, a făcut o comunicare despre aceasta, la soc. maghiară de etnografie. (vezi extrasul de proces verbal al soc. Eth. XIV (1903) 204.

[8] Vezi notele la Magyar népmese-typusok Eth. XXV (1914) 289.

https://biblioteca-digitala.ro

de tipuri; s-a mulțumit doar cu descrierea pe scurt a schemei tipurilor alese, cu adunarea variantelor ce țineau de ele și cu expunerea tematică a schemei tipurilor. Numărul însoțit de asterisc, așezat după textul original, îndruma la traducerea (sau traducerile) în limbă străină. După enumerarea variantelor el prezenta material literar comparativ, pentru fiecare tip. S-a străduit să arate legăturile literare probabile, eventual chiar originea fiecărui tip, cu ajutorul colecțiilor de basme străine, a monografiilor, povești alegorice (fabule) medievale și a cărților populare cu conținut strîns înrudit.

Lajos Katona a stabilit tipurile de basme pe baza a 600 de basme cunoscute din 20 de colecții maghiare de narațiuni. Deci, i-a stat la dispoziție abia a zecea parte din materialul cunoscut astăzi. Totuși, în ciuda acestui fapt, structura tipologică stabilită de el rămîne și azi valabilă; de munca lui trebuie să se țină seama la gruparea tipologică, a basmelor populare maghiare.

Îndreptîndu-și preocupările și activitatea în altă direcție, Katona n-a mai continuat tipologizarea basmelor maghiare.

La îndemnul lui însă, *János Berze Nagy* a început să lucreze la monografia [9] tipurilor de basme populare maghiare « ... ca pe un elev al său, de multe ori mă încuraja — spune Berze Nagy în introducerea marei sale monografii intitulată « Tipurile basmelor populare maghiare » — să-mi propun ca scop, efectuarea celei mai urgente și mai importante lucrări din domeniul folclorului maghiar, stabilirea tipurilor basmelor populare, pentru că cea mai mare prețuire o putem cîștiga poporului maghiar și științei maghiare, prin integrarea comorilor spirituale ale maghiarimii, în cadrul științei universale. Această sarcină de seamă am considerat-o, după moartea lui Lajos Katona, o datorie de onoare și m-am hotărît să fac totul pentru ca, prin eforturile mele modeste, să devină realitate tot ceea ce, după presupunerea noastră, gîndise Lajos Katona ».

János Berze Nagy și-a îndeplinit cu mare rîvnă, prudență și preciziune sarcina propusă. A prelucrat și grupat, după cele mai valabile principii de atunci, pe baza schemei tipurilor și a sistemului de numerotare al catalogului tipologic [10] al lui Antti Aarne, 1620 de povestiri maghiare stabilind 530 de tipuri de narațiuni populare maghiare: 55 tipuri de basme despre animale, 256 de basme fantastice și 209 diferite.

Procedează în felul următor la analiza fiecărui tip: stabilește schema povestirii descompusă în episoade, pe baza variantelor ce-i stau la dispoziție; după aceasta, expune grupate pe episoadele schemei tipului, devierile de conținut ale variantelor ce țin de tipul respectiv. El așează în acest tip nu numai variantele întregi aparținînd indubitabil acelui tip, dar și acele părți ale conglomeratelor narative ce țin de el, comunicînd în extras acea parte a variantei care ține de tipul respectiv, iar celelalte părți notîndu-le cu numerele tipurilor corespunzătoare. Amintește și acele variante ce aparțin altor tipuri, dar care au împrumutat cîte un episod sau motiv de la tipul respectiv. După variantele maghiare, urmează cele străine, adesea într-un extras foarte amănunțit; în sfîrșit, basmelor fantastice le urmează explicații mitologice, din care aflăm care anume elemente aparținînd

[9] Berze Nagy János: Magyar Népmesetipusok I—II. Pécs, 1957, 657, 732. Baranya megye tanácsának kiadása, Banó István bevezetöjével és szerkesztésében. II, 643—644.

[10] A. Aarne: Verzeichnis der Märchentypen. Helsinki, 1910, FF. Communications nr. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

cultului zeiței mamă și a zeităților planetare, care după Berze Nagy fuseseră religia păgînă a ungurilor altă dată, se păstrează încă în variantele tipului respectiv.

János Berze Nagy a lucrat, la început, după sistemul lui Lajos Katona; după apariția indicatorului de tipuri al lui Aarne, el adoptă sistemul de tipuri al acestuia, dar a folosit, de asemenea, și însemnările lui Bolte-Polivka [11], apoi catalogul lui Thompson. El completează indicatorul lui Aarne cu materialul tipurilor așa zise « maghiare », necunoscute înainte și le introduce la numerele lăsate libere mai întîi de Aarne, apoi de Thompson. El enumeră alături de ele, paralelele străine din publicațiile străine ce-i stăteau la dispoziție.

Mult mai puțin important decît opera lui Berze Nagy, e catalogul intitulat Verzeichnis der publizierten ungarische Volksmärchen [12] al lui János Honti, apărut în editura FFC, în 1928. Indicatorul lui Honti se bazează exclusiv pe catalogul lui Aarne și se mulțumește să enumere, după intitulările propuse de Aarne, locul de origină, alcătuirea tipologică și eventualele traduceri în limbi străine ale variantelor maghiare. Honti redă extrasul scurt al conținutului și enumeră variantele cîtorva tipuri de basme populare maghiare necunoscute înaintea lui Aarne; prelucrează 33 de colecții, stabilește 302 tipuri de narațiuni populare maghiare: 31 basme despre animale, 205 basme fantastice și 66 snoave. Opera aceasta, elaborată cu totul independent de lucrările lui Berze Nagy, e prima încercare tipărită de a tipologiza și a grupa după cicluri tematice, întregul material narativ popular maghiar.

Verzeichnis-ul lui János Honti servește ca orientare în materialul tipărit pînă în 1928. Monografia lui Berze Nagy intitulată « Tipurile basmelor populare maghiare » sistematizează materialul apărut pînă în 1933. Dar numărul textelor publicate de atunci încoace s-a dublat. Chiar și numai acest fapt ar justifica întocmirea unui nou catalog al basmelor populare. Nu ne putem declara mulțumiți însă, cu o notiță ce ajută exclusiv la orientare. Materialul fiind necunoscut datorită limbii, trebuie să-l traducem în limbi mai accesibile străinilor. Căci cele 3—4 ediții germane și engleze de la sfîrșitul secolului, ca și colecția de basme maghiare a lui Ortutay Gyula apărută în limba germană, în 1958, nu pot oferi o imagine cuprinzătoare a acestui material [13]. Traducerea întregului material ar însemna o muncă uriașă și cheltuieli nemaipomenite. Se oferă ca soluție un catalog al basmelor populare maghiare asemănător celui din 1928, întocmit după modelul monografiei tipurilor lui Berze Nagy, întregită cu o colecție de exemple care să pună în mîna cercetătorilor cîte un text integral al narațiunii în ordinea numerotației. În afară de ediția maghiară, catalogul trebuie să mai apară și în traducere, pentru ca basmele populare maghiare mai puțin cunoscute să devină mai ușor accesibile cercetătorilor folcloriști internaționali, decît a fost cazul pînă acum.

Lucrările le-am și început: 1. — Sistemul tipologic al lui Aarne-Thompson a fost întregit cu propunerile de tipuri ale cataloagelor lui Honti, Berze Nagy

[11] Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm von Joannes Bolte und Georg Polivka I—V Leipzig, 1919—1932.

[12] Honti, Hans: Verzeichnis der publizierten ungarischen Volksmärchen. Helsinki, 1928. FF Communications nr. 81.

[13] Ungarische Volksmärchen herausgegeben von dr. Gyula Ortutay, Berlin, 1957, 564 p. La paginile 561—562 comunică datele bibliografice ale edițiilor de basme populare maghiare apărute, pînă atunci, în limbi străine.

https://biblioteca-digitala.ro

și al celui apărut în seria F.F. Sînt în curs de prelucrare cataloagele apărute în afara seriei F.F.

2. — În cadrul sistemului astfel întregit am prelucrat colecțiile tipărite pînă la 31. XII 1957, în felul următor: cu ajutorul cataloagelor lui Honti și Berze Nagy am adunat cîte 5—10—15 variante pentru fiecare tip de basm. Am stabilit schema tipologică a narațiunii respective, cu ajutorul schemelor tipologice ale lui Thompson, Bolte Polivka, Berze Nagy și a variantelor avute la îndemînă, schema conținutului comun al variantelor maghiare cunoscute. Nu redăm numai datele bibliografice ale variantelor ce țin de un tip, dar și un extras al conținutului descompus pe episoadele schemei tipologice, după modelul lui Berze Nagy.

Prezentăm, în cele ce urmează, cu ajutorul basmului « Aripa Cîmpului Frumos » și a trei variante, modul de prelucrare a textelor narative în catalogul basmelor populare maghiare.

SCHEMA TIPULUI DE BASM

319 * ARIPA CÎMPULUI FRUMOS (Eliberatorul corpurilor cerești).

Într-o țară e întuneric desăvîrșit fiindcă trei balauri au răpit soarele, luna și stelele.

A. Împăratul promite o răsplată înaltă, pe fiica (sau fiicele) sa și jumătate din împărăție, aceluia care va readuce corpurile cerești.

B. Trei flăcăi se prind să ducă la bun sfîrșit această faptă. Aripa Cîmpului Frumos și frații (tovarășii) săi, cer și primesc cai și arme. Frații aleg arme strălucitoare, cai arătoși, în vreme ce eroul alege armă ruginită, haine zdrențăroase și un cal prost. Armele se dovedesc a fi de o putere vrăjită, iar calul năzdrăvan.

C. Pornesc la drum. Merg la fierarul țării (lumii). Aripa Cîmpului Frumos poruncește meșterului și calfelor lui să păstreze pînă la întoarcerea lor, o căldare cu plumb (fier, aur) topit.

D. Sosesc la un pod de aramă, de argint, apoi de aur; fac popas. Stau pe rînd de pază. Cei doi frați mai mari adorm, Aripa Cîmpului Frumos se luptă și înfrînge pe rînd balaurii cu 7, 12 și 24 de capete (la trîntă, duel cu săbii, luptă sub forma unor roți de fier și de lemn, a unor flăcări albastre și roșii). Scoate de sub șaua lor soarele, luna, stelele și le dă drumul pe cer.

E. Metamorfozat sub forma unui animal mic (bondar, iepure, pisică, etc.) se furișează în castelul balaurilor și ascultă planurile de răzbunare urzite de mama și nevestele balaurilor.

F. Recunoaște pe soțiile balaurilor care le ies în drum transformate în arbori de diferite specii și le nimicește.

G. Mama balaurilor care îi urmează, se refugiază la fierarul lumii și Aripa Cîmpului Frumos îi aruncă plumbul (fierul, aurul) fierbinte în gura uriașă, căscată ca să-i înghită.

https://biblioteca-digitala.ro

H. Cei doi frați ai săi, se căsătoresc cu fetele împăratului și cîștigă și jumătate din împărăție (uneori toată).

NB Basmul se continuă adesea cu tipurile 302/A* sau 513/A și se amestecă în mod fericit cu anumite elemente ale tipului 301 (pe lîngă corpurile cerești, balaurii mai răpesc și fetele, eroul oprește cetățile rotitoare ale balaurilor după procedeul cunoscut din tipul de basm 301). În episodul G se furișează adesea epizodul E din tipul 313.

Variante

1. *Zizin rn. Codlea, reg. Stalin, prin anii 1890.*

A. În capitala unei țări nu mai luminează nici soarele, nici luna, nici stelele. Împăratul dă sfoară în țară că va îndeplini dorința aceluia care va readuce corpurile cerești pe cer.

B. Trei fii ai unei văduve se oferă. Cel mai mic se numește Aripa Cîmpului Frumos, are 16 ani. Împăratul dă cîte un cal și bani de drum fiecăruia. Aripa Cîmpului Frumos mai cere și primește o sută ocale de aur.

C. În poarta cetății îi spune fierarului țării, să fiarbă cele o sută de ocale de aur pînă se va întoarce.

D. Cei trei frați merg trei zile și trei nopți.

a) Sosesc la un pod unde se împiedică calul Aripei Cîmpului Frumos. Descalecă, se culcă. Către ora 10, Aripa Cîmpului Frumos se trezește și iese la plimbare, pe pod. Vede că, sub pod, balaurul cu șapte capete își înșeuează calul care poartă stelele. Și calul acestuia se poticnește. « Hi, ciinii să-ți bea sîngele! Sau poate ai simțit mirosul Aripei Cîmpului Frumos ». — « Ori îl simți, ori nu, dar sînt aici »! — strigă Aripa Cîmpului Frumos. La alegerea balaurului nu se luptară cu sabia, ci la trîntă. Balaurul îl băgă în pămînt pe Aripa Cîmpului Frumos, pînă la genunchi. Dar, acesta îl vîrî pe balaur pînă în gît și-i tăie capul. Calul îl conduse la frații săi, pe care-i trezi. Calul strălucește ca stelele. El le spune fraților săi că a luptat pe pod cu o armată întreagă. Cînd Aripa Cîmpului Frumos îl învinsese pe balaur, în aceeași clipă în țara împăratului reapăruseră stelele pe cer.

b) Aripa Cîmpului Frumos merge să se plimbe pe al doilea pod, la ora 11. Aici luptă cu balaurul cu nouă capete, la alegerea acestuia, în trîntă dreaptă. Îl învinge, îi taie toate cele nouă capete. În țara împăratului reapare numaidecît luna. Și calul acestui balaur îl conduce la foc, el trezește pe frații săi și le arată calul, care strălucește ca luna.

c) La al treilea pod la ora 12 are loc lupta cu balaurul cu 12 capete, la alegerea sa în trîntă dreaptă. Nu se pot învinge, căci sînt la fel de tari.

1. La propunerea balaurului, Aripa Cîmpului Frumos se transformă în roată de lemn, iar el însuși în roată de fier. Se rostogolesc la vale de pe un deal. Care va sfărîma pe cealaltă, acela va învinge. Aripa Cîmpului Frumos devine o roată de lemn atît de grea, încît merge scufundîndu-se pe jumătate în pămînt, iar balaurul o roată de fier atît de ușoară încît se rostogolește la suprafața pămîntului. Fac « săritura caprei » și se schimbă. Roata de fier se rupe.

2. A doua oară se schimbă în flacără albă și albastră. Se ard reciproc timp îndelungat, dar nu se pot învinge. Aripa Cîmpului Frumos promite la trei corbi cadavre, dacă-i vor aduce frații. Aceștia duc apă în pălăriile lor, o aruncă pe

https://biblioteca-digitala.ro

flacăra albastră, care se stinge. Numaidecît apare soarele pe cer. Cei trei fraţi, încalecă cei trei cai ai balaurilor, şi pe ai lor îi taie pentru cei trei corbi.

E. Sosesc într-o pădure mare, fac popas. Aripa Cîmpului Frumos zboară sub înfăţişarea unei viespe în cetatea balaurilor şi ascultă planurile de răzbunare ale soţiilor balaurilor şi a mamei lor. Bătrîna vrăjitoare îşi trimite cele trei nurori înainte, pe drumul ce-l vor parcurge cei trei fraţi.

a) Prima se preface în păr. Cine va mînca din fructele lui va muri.

b) A doua devine izvor, cine va bea din apa lui va muri.

c) A treia se transformă într-un pod mare, care e incendiat. Cine se va încălzi la flăcările lui, va arde.

F. Aripa Cîmpului Frumos zboară din cetate, se retransformă şi pleacă cu fraţii săi.

a) Îi ajunge o foamete cumplită. Aripa Cîmpului Frumos loveşte părul cu paloşul, curge sînge şi le trece foamea.

b) Îi chinuieşte setea. Eroul nostru taie apa izvorului cu paloşul; acesta sîngerează. Le trece setea.

c) Le este frig groaznic. Aripa Cîmpului Frumos izbeşte cu paloşul în foc. Şi acesta se transformă în sînge. Nu le mai e frig.

G. Sînt urmăriţi de mama balaurilor. Flăcările îi ies de doi coţi din gură.

a) Aripa Cîmpului Frumos aruncă în urmă ţesala care se transformă în stîncă de piatră.

b) Cînd cotoroanţa o străbătu şi apăru din nou în urma lor, eroul aruncă în urmă peria, care se transformă într-o pădure deasă de cer.

(313 tip E) *c*) A treia oară îşi aruncă batista care se transformă în ghiaţă. Vrăjitoarea trebuie să se potcovească ca să poată s-o străbată.

Ii ajunge în apropierea oraşului împărătesc. Fraţii reuşesc să intre pe poartă. Cotoroanţa sapă o gaură sub poartă şi îşi vîră capul. Aripa Cîmpului Frumos aruncă peste ea aurul fierbinte.

H. Împăratul îi dăruieşte Aripei Cîmpului Frumos, comori.

Colecţia Antal Horger; Antal Horger, Hétfalusi csángo népmesék Magyar Népköltési Gyüjtemény X, Budapesta, 1908, 407—416, nr. 49 Szépmezöszárnya. Tip pur e tipul 313; se întregeşte cu un epsiod. Dialect secuiesc, notarea fonetică a sunetelor prelungite.

2. *Palócföld, Ungaria de nord, 1891.*

A. (301/A tip A) În ţara unui împărat nu luminează nici soarele, nici luna, nici stelele. Cele trei fete ale împăratului au fost răpite de balauri. Împăratul dă sfoară în ţară că va lăsa moştenitor după moartea lui, pe acela care va readuce corpurile cereşti.

B. Fiii unei văduve sărace se prind să facă acest lucru, dacă împăratul le dă cai, bani, săbii. Mătuşa băieţilor, o vrăjitoare, îl sfătuieşte pe cel mai mic, să aleagă calul care-şi va pune capul singur în frîu şi sabia care se va îndoi mai bine.

C. La marginea oraşului mînzul răpciugos al flăcăului celui mai tînăr se scutură odată şi întrebă: «Să merg ca vîntul sau ca gîndul»? — «Aşa să mergi, calul meu drag, ca să nu ni se întîmple nici un rău, nici ţie

https://biblioteca-digitala.ro

nici mie ». Năzdrăvanul sări cu flăcăul la fierarul stelelor. Acesta îl boteză Aripa Cîmpului. Flăcăul îl pune să facă o sută de ocale de gloanțe și să le ție în foc pînă va veni să le ceară.

D. După aceea calul năzdrăvan îl coboară la podul de plumb. Între timp se întîlnește cu băieții cei mai mari. Fac popas la marginea pădurii lîngă un izvor.

a) Prima noapte stă de pază cel mai mare, dar adoarme. Aripa Cîmpului se trezește, coboară sub pod, scoate sabia cît un deget, calul balaurului cu șapte capete se împiedică în ea: « Cîinii să-ți bea sîngele, doar ai auzit de faima Aripei Cîmpului și te-ai și poticnit? » Flăcăul luptă cu balaurul. În zori sînt foarte obosiți. Balaurul promite, la doi corbi ce zboară peste capetele lor, că-i va lăsa să se mute în pădure și că le va da trei leșuri, dacă îi aduc puțină apă. Aripa Cîmpului le făgăduiește șase leșuri dacă corbii îi vor aduce lui apă. Corbii i-o aduc, el se înviorează și taie toate cele șapte capete ale balaurului.

b) La podul de aramă adoarme fratele cel mijlociu. Aripa Cîmpului luptă cu balaurul cu nouă capete. Promite corbilor 12 hoituri. Învinge și acest balaur.

c) La podul de aur luptă cu balaurul cu 12 capete, promite corbilor 18 hoituri. Ucide și pe acest balaur.

(301 A tip C) Intră împreună cu frații săi, în cetățile balaurilor.

a) Mai întîi în cetatea de plumb ce se învîrtea într-un picior de curcă. Aripa Cîmpului îi strigă: « Cetate rotitoare oprește-te! » — « Numai stăpînul meu îmi poruncește! » — « Da stăpînul tău îți poruncește! » Cetatea se opri, flăcăii intrară și găsiră acolo pe fiica cea mai mare a împăratului. În țara împăratului apărură pe cer cîteva stele.

b) Scena se repetă la cetatea de aramă ce se rotea pe un picior de rață. Aici găsesc fata mijlocie a regelui. Cînd se oprește această cetate apare luna pe cer.

c) Cetatea de aur se rotea într-un picior de porumbel de aur, aici au găsit-o pe fiica cea mai mică a împăratului. Cînd se opri cetatea, apăru pe cer soarele.

Aripa Cîmpului duse acasă pe fetele împăratului.

a) Înainte de a porni, fata cea mică lovește cetatea cu o nuia de aur și o transformă într-un măr de aur.

b) Fata mijlocie face la fel cu cetatea de aramă și o transformă într-un măr de aramă.

c) Fata cea mai mare transformă cetatea de plumb în măr de plumb.

E. —

F. Trei vrăjitoare ce locuiesc în apropierea cetății își expun cele trei fete lîngă drum.

a) Prima fată se transformă în păr. Cine va mînca din pere va muri de-o moarte năpraznică. Cînd Aripa Cîmpului și frații săi le văzură, îi apucă o foame grozavă. Aripa Cîmpului izbi pomul cu paloșul, sîngele țîșni din el. De îndată dispăru foamea fraților săi.

b) Fata mijlocie se transformă în izvor. Cine va bea din el, va muri de moarte năpraznică. Aripa Cîmpului își vîrî spada în el. Apa se transformă în sînge.

c) A treia oară vrăjitoarea slobozi asupra lor un ger îngrozitor.

https://biblioteca-digitala.ro

G. Aripa Cîmpului porunci fierarului stelelor să arunce plumbii înroșiți în gura căscată a vrăjitoarei. Vrăjitoarea arde, frigul încetează.

H. Cei trei flăcăi sosesc acasă cu fetele. Cînd împăratul își zărește fiicele, de bucurie i se înegrește părul cărunt. După masă fiul cel mai mic își povestește aventurile cu balaurii.

Colecția Sándor Pintér; Sándor Pintér, Despre basme, Losonc 1891, 120—128: Basm despre împăratul țării întunecate. Versiunea obișnuită se contaminează cu tipul 301/A. Episodul E e înlocuit de episodul C al tipului 301/A. Notarea graiului din Palóc.

3. *Egyházaskér, comitatul Torontal (Iugoslavia?) 1914.*

A. Un împărat promite frumoasa sa fiică și jumătate din împărăție aceluia care-i va aduce calul soarelui și lunei.

B. Cei trei fii ai împăratului vecin, Frumușelul-Drag, Sburdalnicul-Viclean și Somnișor-Flăcău-Frumos, se oferă să-l aducă.

C. (313 tip E) Pornesc la drum.

a) Cer găzduire unei femei bătrîne pe care o iscodesc asupra locului unde se află calul năzdrăvan. Nu știe. La plecare le dă fiilor de împărat o perie.

b) Apoi trag la o altă femeie bătrînă. Nici aceasta nu îi poate lămuri. De la aceasta capătă în dar, o țesală.

c) După aceasta îl caută pe unchiul lor fierarul care le dă indicații zicînd că, calul soarelui și lunei e călărit de fiul cel mai mic al Babei Nas de Fier. Să meargă pînă vor întîlni o căsuță. Le dă în dar o potcoavă.

(319* tip E_1) Flăcăul cel mare se transformă în pisică și ascultă convorbirea dintre Baba Nas de Fier și nurorile ei. Află că fiul ei cel mai mare se întoarce acasă la ora 10, cel mijlociu la ora 11, iar cel mic la ora 12. Își reia înfățișarea și se reîntoarce la frații săi.

D. La un pod fac un popas. Flăcăul cel mai mic stă de pază. Frații lui adorm.

a) La ora 10 se întoarce acasă cel mai mare fiu al vrăjitoarei. Cînd ajunge la pod, calul i se poticnește. « Ei calul meu drag, nu-s doar pe jos oasele lui Frumușelul-Drag! » « Desigur că nu! » spune eroul și începu trînta. Nu se pot învinge. Atunci apare un corb. « Corbule, corbule, dragă corbule! aruncă un strop de apă peste mine, îți voi da un hoit! » zise fiul babei. Frumușelul-Drag spuse și el: « Corbule, corbule, dragă corbule, aruncă un strop de apă peste mine și-ți voi da două hoituri! ». Corbul îl ajută pe el. Înviorat de apă, învinge pe fiul cel mai mare al Babei Nas de Fier.

b) La ora 11 repetă lupta cu fiul mijlociu al vrăjitoarei. Cu ajutorul corbului, el îl învinge și pe acesta.

c) La ora 12 îl învinge și pe fiul cel mai mic al vrăjitoarei; îi ia calul, îl acoperă cu o pătură, ca să nu lumineze, apoi își trezește frații, care nu știau nimic despre cele întîmplate.

E_2. Pornesc spre casă. Frumușelul-Drag se transformă din nou în pisică, pătrunde în casa Babei Nas de Fier și ascultă planurile de răzbunare ale nurorilor acesteia, rămase văduve.

a) Cea mai în vîrstă se va transforma într-un măr care va produce fructe dătătoare de moarte.

https://biblioteca-digitala.ro

b) Cea mijlocie se va transforma în păr, ale cărui fructe vor fi de asemenea aducătoare de moarte.

c) Cea mai tînără se va transforma în apă, cel ce va bea din ea sau se va scălda în ea, va muri.

F. Femeile recunosc în pisică pe Frumușelul-Drag, dar acesta scapă. Pleacă mai departe cu frații săi mai mari. Îi împiedică pe aceștia ca să mănînce.

a) din măr
b) din păr
c) să bea din apă.

Izbește cu spada în ele. Toate trei sîngerează.

(Continuare (313 tip E) Baba Nas de Fier îi ia în urmărire pe cei trei fii de împărat. Calul soarelui și lunii îl face atent pe Frumușelul-Drag ca:

a) Să arunce în urmă peria, care se transformă într-o pădure deasă. Cînd Baba ajunge la marginea ei, recade în mijlocul pădurii. Totuși îi ajunge, în cele din urmă, pe fiii de împărat.

b) La sfatul calului, Frumușelul-Drag aruncă în urmă țesala. Ea se transformă într-o mare de noroi. Cînd Baba e gata să iasă, e atrasă înapoi la mijloc. Ea scapă însă, și-i ajunge din nou pe flăcăi.

c) Frumușelul-Drag aruncă în urmă potcoava, care pătrunde în piciorul calului Babei așa că aceasta numai cu dinții o poate smulge.

(319* tip G) Îi ajunge din urmă pînă la casa unchiului lor, fierarul, dar poarta se închide și Baba rămîne afară. Roagă să i se sape o gaură, căci vrea să privească în ochii lui Frumușelul-Drag. Dar acesta înroșește mai întîi clește de fier în foc și cînd Baba își vîră limba prin gaură el i-o smulge.

(continuarea basmului după tipul 513/A)

A. Pe drum se întîlnirâ:

a) cu Gerilă. Are 9 șube și 9 sumane pe el, totuși i-e frig
b) cu Aruncilă, care poate arunca o stîncă
c) cu Ochilă, care privește de îi ies aproape ochii
d) cu Flămînzilă, care nu se satură niciodată
e) cu Setilă, care e veșnic însetat
f) cu Fugilă, care aleargă veșnic. Toți se alătură fiilor de împărat.

319* tip. H. Ajung la casa împăratului. Acesta își va da fiica numai aceluia care:

a) va petrece o noapte în cuptorul încălzit 300 de ani.

(513/AB) Gerilă mai arde 600 de stînjeni de lemne, și tot nu reușește să se încălzească.

b—c) trebuie să mănînce 300 de boi, să bea 300 de buți de vin. Flămînzilă spune ca boilor să le taie numai coarnele. Setilă să scoată numai doagele butoaielor. Vor mînca și vor bea totul.

d—f) Trebuie să aducă din iad hainele fetei de împărat, care sînt acolo de trei sute de ani. Împăratul trimisese deja pe cineva. Ochilă constată că trimisul împăratului e departe de poarta iadului, Fugilă îl ajunge din urmă, îl întrece, scoate hainele fetei de împărat din iad. Se întîlnește, la întoarcere, cu trimisul împăratului, care pune un cap de cal sub capul lui Fugilă și-l adoarme.

https://biblioteca-digitala.ro

Ochilă vede aceasta. Aruncilă izbește capul de cal și Fugilă se trezește, ajunge din urmă pe trimisul împăratului, îl doboară și aduce hainele.

Frumușelul-Drag primește fata de împărat.

Colecția Lajos Kálmány; Lajos Kálmány, Hagyományok (Tradiții) I, Vác 1914 p. 23—29, nr. 3. Frumușelul-Drag. Variantă completă, care se lărgește cu tipurile 313 și 513. Episoadele A. C din tipul de basm 313 sînt înlocuite de prima jumătate a episodului E, iar episodul G se întregește cu cealaltă jumătate a aceluiași episod. Basmul se încheie în cadrul tipului 513. Notarea dialectului regional s-a efectuat cu o fonetică dezvoltată.

Am prelucrat pînă acum, în același fel, celelalte 16 variante ale tipului, pentru Catalogul nostru de basme. Numărul acesta crește mereu cu prelucrarea colecțiilor mai noi.

Pe lîngă analiza variantelor populare, ne-am planificat, de asemenea, prelucrarea textelor « literare »: 1) acelea care probabil au fost izvorul basmului nostru; 2) acele producții ale multiplicatoarelor ce s-au elaborat inspirîndu-se din basmul nostru; 3) textele prelucrate pentru uzul tineretului, pe baza textelor populare publicate și care au găsit loc în cele mai răspîndite colecții pentru tineret precum și în manualele de școală.

Prelucrarea tipurilor e întregită de bibliografia colecțiilor (tipărite sau manuscrise) precedată de o hartă care indică locurile de pe teritoriul de răspîndire a limbii maghiare, proporția și valoarea colecției efectuate, ce s-a tipărit din textele adunate, precum și de un indicator geografic și pe materii. Pentru pregătirea integrală a operei mai avem nevoie de 4—5 ani.

* * *

Timp de trei ani jumătate, ne-am concentrat atenția asupra a 88 de colecții tipărite, precum și a cîtorva colecții manuscrise. Pe baza celor 5000 de texte de basme conținute de ele, am stabilit 768 tipuri de narațiuni populare maghiare, din care am prelucrat 677, și anume: 125 tipuri de basme despre animale, 159 de basme fantastice, din care, circa 140 neprelucrate; 94 de basme nuvelistice, din care 77 neprelucrate; 61 de nuvele, 55 neprelucrate; 56 de povești cu draci, 49 neprelucrate; 60 de basme despre soartă, 52 neprelucrate; 161 de snoave, 141 neprelucrate; 52 tipuri de povești mincinoase, 49 neprelucrate; iar împreună cu Ilona Iakob am pregătit indicatorul geografic al narațiunilor.

Studierea colecțiilor noastre de sub tipar, duce la rezultate surprinzătoare: reiese mai întîi că, față de bogăția tezaurului ce-l formează basmele populare, numărul textelor publicate e extraordinar de neînsemnat; pînă la sfîrșitul anului 1957 au apărut sub formă de colecții, 3295 de texte de basme, adăugîndu-li-se cele publicate în mod răzleț, totalul lor nu depășește, probabil, numărul de 4000. E de asemenea surprinzător, cît de inegală e răspîndirea geografică a textelor publicate. Cele mai multe basme le avem în comitatul Baranya, din bunăvoința lui János Berze Nagy și István Banó (519, și cele mai puține din comitatul Komárom (în total 10). În general, au apărut circa 50—75 de texte de fiecare comitat, ceea ce este extraordinar de puțin, căci nu e vorba de o muncă de culegere concomitentă, ci de o activitate de colecționare cu totul întîmplătoare pe o durată de 150 de ani; adesea autenticitatea textului și felul lui de notare lasă mult de dorit.

Munca de culegere efectuată pînă acum, arată o totală inegalitate nu numai din punct de vedere geografic, dar și în privința tipologiei. Aproxi-

https://biblioteca-digitala.ro

mativ 60% din textele noastre sînt basme fantastice, în schimb basmele despre animale reprezintă numai 2,5%, iar legendele, basmele nuvelistice și snoavele nu sînt reprezentate în colecțiile noastre în proporție cu existența lor. Acest fapt oferă, pe de o parte, o imagine falsă despre componența reală a tezaurului nostru de povestiri populare, pe de altă parte, îngreunează și munca de tipologizare, căci pentru numeroase tipuri de narațiuni nu avem la dispoziție numărul trebuincios de variante pentru alcătuirea tipului. Este deci de dorit ca în perioada de prelucrare a colecțiilor manuscrise de basme populare, să se desfășoare și munca de culegere, dacă este posibil, în regiunile neglijate din punct de vedere geografic și al tipologizării.

Pentru ușurarea lucrărilor sistematice de colecționare, indicatorul intitulat « Culegere de basme populare »[14] trebuie să folosească indicatorul geografic existent al colecțiilor de basme populare tipărite. Dar acest indicator poate da lămuriri asupra locurilor și desfășurării unei munci de culegere existentă, dar nu poate cuprinde însă indicații cu privire la tipul basmelor notate. A devenit deci necesar ca, pe lîngă indicatorul de colecționare, care conține de altfel și o scurtă istorie a colecționării de basme populare maghiare și bibliografia colecțiilor noastre mai de seamă, să familiarizăm pe culegătorii noștri ca și pe cercetătorii străini cu materialul tipologic al basmelor populare maghiare și să le oferim o imagine despre frecvența sau raritatea anumitor tipuri, ca și despre răspîndirea lor geografică (deocamdată pe baza textelor de narațiuni tipărite).

Pentru basmele fantastice, materialul ce ne stă la dispoziție este suficient — așa credem — pentru prezentarea analitică a diferitelor tipuri. Avem peste zece variante din majoritatea tipurilor. În unele cazuri numărul variantelor trece de 50. În această specie literară ne vom limita deci exclusiv la prezentarea unor tipuri mai puțin cunoscute. Néprajzi Közlemények, revista Muzeului Etnografic pentru publicarea materialelor, a și publicat, în două din numerele sale, patru tipuri de basme[15] și rezultatul dorit n-a întîrziat să se arate: culegătorii și cercetătorii ne-au comunicat, unul după altul, variante[16] inedite ale unor tipuri de basme cunoscute pînă acum doar din 2—3 variante. Tezaurul narațiunilor noastre populare are însă și specii neglijate în așa măsură, încît nu e suficient să se facă doar prezentarea anumitor tipuri, ci trebuie comunicată toată tipologia speciei literare respective. Așa sînt, de exemplu, basmele cu animale, snoavele, poveștile mincinoase etc.

Indicatorul tipologic al basmelor despre animale, care prezintă tematica basmelor cu animale cunoscute din materialul publicat sau din cele cîteva colecții manuscrise prelucrate a apărut în numărul 3 din 1958 al revistei Néprajzi Közlemények pentru uzul cercetătorilor și colecționarilor maghiari de basme populare, cu scopul de a le trezi interesul față de acest gen literar neglijat și a le atrage atenția asupra necesității culegerii de basme despre animale.

[14] Kovács Ágnes: Népmesegyüjtés. Budapest, 1956. Utmutató Füzetek a Néprajzi Adatgyüjtéshez, III, 40.

[15] Kovács Ágnes: Uj népmesetipusok a Magyar Népmesekatalogusban. Néprajzi Közlemények II. 1—2 sz. 104—121 l. 652. A fekete kutya és 651 * ill. 449 * mt. Tóth János története mt.; II. közlemény, Népr. Közl. II. 3—4 sz. 174—196 p. 665 mt. « Az ifiu, aki hallá, madárrá, nyullá tud változni » és 819 * mt. Az ördög a szegény ember szolgája.

[16] Nagy Dezsö: A 651 * mesetipus egy ujabb magyar változata. Népr. Közl. II. 3—4 sz. 197—201 l.; Dégh Linda, A cár kutyája c. mesetipus és magyar rokonai. Népr. Közl. III. 1—2 sz. 174—198 l.

https://biblioteca-digitala.ro

Indicatorul tipologic cuprinde schemele de tipuri întocmite pe baza variantelor în ordinea catalogului Aarne-Thompson (Tipurile necunoscute înaintea lui Aarne respectiv Thompson, sînt așezate la numerele noi notate cu asterisc). După variantele culese, enumerăm locul de origine, data culegerii și locul culegerii, în formă prescurtată, precum și schema tipologică a diferitelor variante. În sfîrșit referirile internaționale despre tip pe baza cataloagelor cunoscute. Drept exemplu, prezentăm tipul « Omul e cel mai tare » în forma prelucrată conform îndicatorului tipologic.

157/A OMUL E CEL MAI TARE

A. Ursul și lupul (lupul și vulpea, ursul) se ceartă: Ursul își învață puii care este cea mai puternică ființă. Lupul (ursul) susține că el este acesta, ceilalți spun că omul.

B. Ies la drumul mare.

a) Vine un om bătrîn, lupul (vulpea) spune că acesta a fost un om.

b) Un copil, — acesta va fi un om.

c) O femeie — aceasta e doar o femelă.

d) Un husar — acesta da, e un om.

Ursul îl atacă. Husarul trage întîi cu arma asupra lui, apoi începe să-l croiască cu spada. Ursul fuge.

C. Intorcîndu-se la tovarășii săi, le spune că ar fi învins omul, dar acela mai întîi l-a scuipat cu foc, apoi cu limba-i ascuțită îl mîngîie în așa fel încît a fost nevoit s-o ia la fugă.

1. *? (1820) I. Dugonics p. 100—101 explicația zicalei: « Acesta-i omu ». Tip 157/A Ba¹a²d C.*

2. *Kaposszekcsö, comitat Baranya (1941) UMNGy II p. 281—282 nr. 65 Tip 157/A. A Babd C.*

3. *? (1861) E. Merényi I p. 187 Tip 157/A. A Bbad C.*

4. *Tetișu, rn. Huedin, reg. Cluj, 1942 UMNGy VI. p. 114 nr. 83 Tip 157/A. ABbad C.*

5. *Păpăuți, rn. Tîrgu-Secuesc, reg. Aut. Maghiară, 1948 Konsza, p. 19, nr. 7 Tip 157/A. A Bbad C.*

6. *Secuime (1896) Benedek. MMMIV. V. p. 359—362 tip 157/A. A Bbcd C.*

A., ATh., H., BN. tip 157; finlandez, fino-suedez, estonian, flamand, lapon, leton, romîn, rus, spaniol, olandez, polon, suedez, slovac, v.p. 123—125. BP. II p. 96—100 (Gr. 72).

157/B*. CINE-I MAI TARE DECÎT OMUL? (Țîntarul).

A. Țîntarul și ursul se certau care-i cel mai tare dintre ei. S-au înțeles că acela va fi declarat cel mai tare, care poate doborî un om de pe cal.

B—C = tip 157/A. B—C.

D. Și țîntarul atacă pe husar și atîta-l tot ciupește pînă ce se dă jos de pe cal.

1. *Sînmartinul Maghiar, rn. Jimbolia, reg. Timișoara. 1891—92. EA 2771. p. 276 nr. 2. tip 157 B*. A Babd CD.*

Vö. A., ATh., H., BN tip 157; slovac V p. 123—125.

BP. I. p. 424. II. p. 96—100 (Gr. 72) [17].

[17] Explicarea prescurtărilor din exemple.

https://biblioteca-digitala.ro

Manualul conține pe lîngă enumerarea variantelor cunoscute pînă astăzi ale tipurilor de basme maghiare despre animale notarea prescurtărilor, care e, în același timp, și notarea publicațiilor de povestiri maghiare, precum și indicatorul geografic al basmelor despre animale, care ne dă informații privind satul și numărul tipului de basme despre animale notate pînă acum. Sub aceeași formă am dori să publicăm într-un an, doi și indicatorul tipologic al basmelor-legendelor noastre (ATh. 750—899), al poveștilor cu draci (ATh 1000—1199), al snoavelor (ATh. 1200—1349), ca și al povestirilor mincinoase (ATh. 2000—2500). Așa cum am spus, nu se va mai ajunge, probabil, la un indicator tipologic pentru basmele noastre fantastice (ATh. 300—749), fiindcă materialul ce ne stă la dispoziție, privitor la acest gen literar, pare suficient pentru stabilirea imaginei diferitelor tipuri. Dat fiind că materialul cules privitor la această specie literară e cel mai bogat, acesta va forma primul volum (volume) ale Catalogului basmelor populare maghiare. Prelucrarea materialului privitor la basme nuvelistice, la diferite snoave și la anecdote n-a ajuns în stadiul ca să putem decide dacă este necesară activitatea de culegere a genurilor literare respective.

Dar, în afară de faptul că servesc la atragerea atenției culegătorilor noștri asupra teritoriilor neglijate și la ușurarea recunoașterii variantelor tipurilor ce țin de diferitele genuri literare, indicatoarele tipologice mai au și alte sarcini.

Dugonics	Dugonics András, Magyar példabeszédek és jeles mondások, I—II, Szeged. 1820.
UMNGy II.	Banó István, Baranyai népmesék. Budapest, 1941. Uj Magyar Népköltési Gyüjtemény II.
Merényi E.	Merényi László, Eredeti népmesék I—II. Pest. 1861.
UMNGy VI.	Kovács Ágnes, Kalotaszegi népmesék I—II. Budapest, 1944, Uj Magyar Népköltési Gyüjtemény V—VI.
Konsza	Konsza-Faragó, Háromszéki magyar népköltészet, Marosvásárhely, 1957.
Benedek MMMV	Benedek Elek, Magyar Mese és Mondavilág I—V. Budapest, 1894—96.
EA 2771	Kálmány Lajos, Alföldi gyütés. Manuscris în colecția de manuscrise a Muzeului de etnografie.
A., ATh., H., BN,	Aarne, Aarne-Thompson, Honti és Berze Nagy idézett katalogusainak röviditése.
finland.	Aarne, Antti, finnische Märchenvarianten. Folklor Fellows Communications. (În următoarele FFC) Nr. 5.
fino-sued.	Hackmann, Oskar, Katalog der Märchen der finnländischen Schweden. FFC nr. 6.
eston.	Aarne, Antti, Estnische Märchen- und Sagenvarianten, FFC nr. 60.
flamand.	de Meyer, Maurits, Les contes populaires de la Flandre, FFC nr. 37.
lapon	Quigstad, Lappische Märchen- und Sagenvarianten, FFC nr. 60.
lituan	Loorits, Livische Märchen- und Sagenvarianten, FFC nr. 66.
rom.	Schullerus, Adolf. Verzeichnis der Rumänischen Märchenvarianten, FFC nr. 83.
span.	R. S. Boggs, Index of Spanisch Folktales, FFC nr. 90.
oland.	Sinninghe, Katalog der niederländischen Märchen, Ursprungssagen, Sagen, und Legendenvarianten, FFC nr. 132.
rus	N. P. Andreev, Ukazatyel Szkazocsnüh szjuzsetov po szisztyeme Aarne, Leningrad, 1929.
polon	Krzyzanovski, Julian, Polska bajka ludowa w ukladzie systematycznym. I. Bajka zwiezeca (T. 1—299.) Warsawa, 1947.
sued.	Liungman, Waldemar, Varifran Kommer Vara Sagor, Upsala, 1952.
slovac	Polivka, Jiri Súpis slovenscych rozpravok I—V Turciansko sv. Martin, 1929—31.

https://biblioteca-digitala.ro

Textele culese, puține la număr, nu oferă o bază suficientă pentru fixarea schemei tipologice; pe lîngă variantele ce se mai găsesc în manuscrise, variantelor noi ce se vor culege pe baza indicatoarelor tipologice, le revine sarcina de a face posibilă precizarea schemei tipologice definitive și eventuala redactare în versiunea caracteristică pentru teritoriul nostru lingvistic.

Pentru culegătorii de basme populare e un fapt cunoscut, legătura strînsă ce există între anumite tipuri de basme: unele tipuri se leagă cu predilecție de anumite tipuri, de exemplu: tipurile 1, 2, 3, 4, 5; tipurile 56 A, 1″, 225; tipurile 327 B[1] și 531; sau tip 467 B* și 554 B* etc. E de dorit ca culegătorii noștri să sporească numărul exemplelor noastre și să ne atragă atenția asupra altor raporturi strînse între tipuri. Aceste legături tipologice fac posibilă alcătuirea unor grupe de tipuri, familii de basme, care indică o sedimentare culturală și ne ajută la stabilirea istoriei stratificării stilistice a basmelor noastre.

Indicatoarele noastre tipologice urmăresc, pe lîngă promovarea activității culegătorilor, autorilor de monografii, a comentatorilor interni de texte, și orientarea cercetătorilor folcloriști străini în structura tipologică a materialului publicat, deocamdată în cadrul genurilor literare arătate mai sus [18].

Pentru noi ar fi deosebit de folositor să putem stabili, cu ajutorul indicatoarelor tipologice, legături cu instituțiile folcloristice ale vecinilor noștri. Știm că a fost întocmit catalogul basmelor cehe și slovace; din catalogul polon au apărut două volume, iar ediția a doua a catalogului Andrejev e pe cale să apară; e în pregătire cel de al treilea catalog de basme romînești și se duce o muncă intensă de culegere pe teritoriul Iugoslaviei. Am avea posibilitatea ca pe baza materialului ce posedăm, să ne ajutăm reciproc în domeniul sistematizării și al tipologizării. Trebuie să pornim de la presupunerea că tezaurul nostru de basme e comun într-o anumită proporție. Ne-ar ușura deci, în mare măsură munca, dacă ne-am cunoaște reciproc materialele, sub o formă asemănătoare Indicatorului tipologic, înainte de sistematizarea definitivă a diferitelor genuri literare. Am avea o imagine despre forma reală a tipurilor de basme, astăzi încă obscure, despre orientarea anumitor tipuri de basme și a anumitor grupe tipologice și s-ar arunca lumină și asupra problemei de a ști care dintre tipurile de basme ce lipsesc din catalogul Aarne-Thompson, întocmit pe baza materialului nord-european și german sînt: *a)* comune întregii Europe centrale; *b)* comune numai cu anumiți vecini; și *c)* care pot fi numite specific naționale (acestea din urmă pot fi comparate, în continuare, cu acelea ale popoarelor înrudite).

Ajungînd astfel, în posesiunea rezultatelor, diferitele cataloage ar fi capabile nu numai să stabilească împărțirea tipologică a materialului tipărit și a celui păstrat în manuscris, numărul variantelor din colecțiile noastre, dar și să arate cercetătorilor interni și internaționali, care este totalul tipurilor ce alcătuiesc tezaurul de basme al popoarelor noastre, care este forma caracteristică națională a acestora și cum se leagă de fondul de basme al popoarelor vecine.

[18] În măsura în care va fi nevoie, oferim cu plăcere o orientare și în privința genurilor literare despre care nu se pregătește un indicator. Iar autorilor ce pregătesc monografii tipologice le trimitem variantele maghiare ale tipului ce-i interesează și anume textele integrale în limba maghiară și extrase în limba germană, cu studiile, articolele și datele bibliografice respective.

https://biblioteca-digitala.ro

РАБОТА НАД КАТАЛОГОМ ВЕНГЕРСКИХ СКАЗОК И СВЯЗАННЫЕ С НЕЙ ПРОБЛЕМЫ

Автор указывает в статье, что она работает над этим каталогом с 1953 года и что попытки других авторов разрешить этот вопрос отмечались еще с начала XX века.

В статье делается обзор этих попыток.

— Лайош Катона подчеркивал необходимость такого труда еще в 1901 году. Он обработал 19 типов народных повествований и наметил 15 других типов, установленных на основах известного тогда материала, а именно около 600 различных произведений. С результатами его работ следует считаться еще и сегодня.

— По побуждению Л. Катоны усиленно работал в этом направлении его ученик Янош Берзе Надь, опубликовавший обширный труд «Типы венгерских народных сказок». Вначале он работал по системе Катоны и дополнял ее, а затем руководствовался, по мере их появления, методами Аарне и Томпсона. Берзе Надь обработал 1.620 венгерских народных сказок, установив 530 различных типов. Метод его работы заключался в следующем: он определял схему повествования, разбитого на эпизоды на основе вариантов, которые он имел в своем распоряжении; затем излагал все отклонения в содержании вариантов данного типа, сгруппированные по эпизодам схемы данного типа; он обрабатывал и группировал в том же порядке части накопленного материала данного типа; упоминал варианты других типов, заимствовавших элементы обрабатываемого типа; таким же образом он обрабатывал иностранные варианты и, наконец, давал мифологические объяснения, ссылаясь по мере возможности на древнюю языческую религию венгров.

— Янош Хонти опубликовал в 1928 году на немецком языке работу более скромных размеров «Verzeichnis der publizierten ungarischen Volksmärchen», составленную по каталогу Аарне.

Нужда в новом каталоге становится все более острой. Поэтому работа и была начата еще в 1953 году. До настоящего времени был обработан:

— материал, опубликованный в сборниках народной словесности,

— материал, напечатанный в публикациях филологических текстов,

— материал, помещенный в фольклористических, филологических, литературных и социологических журналах и публикациях,

— рукописный материал, хранящийся в общественных и частных архивах.

Помимо этого была начата широкая собирательская работа, главным образом, в районах, которые были обойдены вниманием исследователями-фольклористами и откуда имеется очень мало известных текстов. С этой целью были опубликованы типологические указатели, которые направляют и облегчают работу собирателей.

Каталог венгерских народных сказок усвоит типологическую систему Аарне-Томпсона, дополненную типами, предложенными Хонти, Берзе Надем и другими.

До сих пор уже были обработаны сборники, изданные до 31 декабря 1957 года, с установлением типологической схемы каждой сказки на основе 5—10—15 вариантов, с помощью схем Аарне-Томпсона.

Поясняя на примере этот метод, автор дает схему сказки с помощью трех вариантов.

Автор призывает фольклорные институты соседних стран к сотрудничеству даже и в предварительной работе по составлению каталогов сказок, которые подготовляются во всех соседних с Венгрией странах. Для поощрения этого сотрудничества будут служить в частности и типологические указатели.

WORKS AND PROBLEMS ASSOCIATED WITH THE CATALOGUE OF MAGYAR FOLK TALES

The author, who has been working on this subject for the last six years, reviews the attempts made by earlier writers starting from the beginning of the present century.

The first to point out the need of such a catalogue was Lajos Katona as far back as 1901. The latter, on the basis of material collected up to that date, material amounting to approximately 600 various narratives, worked out 19 types of folk-stories that were to be completed with another 15 types which he had planned to classify in a second stage. The result of this work is of significant value even today.

https://biblioteca-digitala.ro

Following L. Katona's example, Janos Berze Nagy, his disciple, unfolded a wide-ranging activity in this field, materialized in a great work published under the title of: "Types of Magyar folk-tales". In his first endeavours he applied — and completed — Katona's system but abandoned it in favour of Aarne and Thompson's method as soon as the latter appeared. Berze Nagy classified 1620 Magyar folk-stories, establishing 530 different types. The method adopted was the following: in the first place, he determined the pattern of the story, divided into episodes, based upon the variants at his disposal; then, after grouping episodes of every type, he presented every variation in contents of the variants of the respective type, he further sorted and coordinated the fragments of narratives pertaining to the given type; he then listed the variants of other types which included elements belonging to the classified type; systematized the foreign variants in the same manner; and finally gave the eventual mythological explanations with reference, when possible to the age-old pagan religious customs of the old Hungarians.

In 1928, János Honti published a work of more modest proportions, in German: "Verzeichniss der publizierten Ungarischen Volksmärchen" compiled after Aarne's catalogue.

The imperative need of a new up-to-date catalogue led to the works that were initiated in 1953. The following material has so far been classified:

— the material published in the collections of folk-prose,

— the material printed in the publications of philological texts,

— the material presented in the folklore, philological, literary and sociographical reviews and publications, and

— the material, in manuscript, of the public and private archives.

A wide-ranging campaign for collecting new material has been started, in particular, in the regions where few texts were available, regions neglected by the folklore researchers in the past. Typological guide-books have been published for this purpose with a view to assisting and guiding the activity of the field-researchers.

The catalogue of Magyar folk-tales applies the Aarne-Thompson typological system, completed with the types suggested by Honti, Berze Nagy and others.

Up to the present date, all collections printed before the 31st. XII. 1957 have been classified and worked out, including the indication of the typological pattern of every narrative, based upon 5—10—15 variants, in accordance with Aarne-Thompson's classification method.

The author illustrates the method by presenting the pattern of a folk tale with the aid of three variants.

The author finally calls on the Folklore Institutes of the neighbouring countries to cooperate in this field, offering them their collaboration even during the preliminary stage of elaboration of the catalogues of folk-tales, catalogues that are at present being prepared in all the countries adjoining the Hungarian territory. The available typological guide-books may serve to stimulate this collaboration.

https://biblioteca-digitala.ro

FUNCȚIA SOCIALĂ A SATIREI ÎN LITERATURA POPULARĂ

SABINA C. STROESCU

Față de numeroasele aspecte satirice pe care le întîlnim în literatura populară, funcția socială a satirei a fost puțin studiată. În comparație cu celelalte probleme ale creației populare asupra cărora s-au publicat numeroase studii, acest capitol a fost cu totul neglijat pînă acum, deși prin frecvența unor specii și mai ales prin critica ascuțită pe care ele o manifestă, ar fi trebuit să se impună de mult atenției cercetătorilor.

Cîteva studii sporadice, publicate anterior, s-au ocupat numai în treacăt de această problemă. Astfel, fără să reprezinte altceva decît o schiță sumară a genului, o notă publicată de Gh. Ghibănescu, adînc cunoscător al documentelor vechi românești și al realităților sociale din trecut, atrage atenția asupra unuia dintre cele mai însemnate aspecte sociale ale satirei. Vorbind despre situația țărănimii exploatate în trecut, autorul ajunge la următoarea concluzie care izvorăște din « antagonismul de clasă » pe care el îl constată la baza unor manifestări ale satirei populare.

« Țăranul a urît pe boier, a urît pe ciocoi mai ales, dar ura lui rareori a ajuns la acte de răzbunare de sînge. Aceasta numai cînd cuțitul a ajuns la os dar s-a oprit la disprețul ce i-l dădea, dispreț care se revarsă în chip îmbelșugat în întreaga poezie satirică, și unde humorul cel mai amar se vede »[1].

Din nefericire, alături de această justă explicație, cu atît mai meritorie cu cît ea a fost dată acum mai bine de o jumătate de veac, celelalte capitole ale acestei schițe cuprind o seamă de interpretări șovine în legătură cu unele manifestări satirice la adresa altor popoare.

Expresie a spiritului critic, satira populară se manifestă în forme foarte variate. Proverbe și zicători, strigături și ghicitori, basme și legende, cîntece și balade cuprind adeseori elementele celei mai ascuțite critici a cărei funcție socială merită să fie subliniată. Ca și în alte genuri ale literaturii populare, satira sub formele ei variate, nu numai că oglindește realitatea socială atît de complexă din punct de vedere al structurii societății, dar ceea ce este și mai important pentru noi, ea își îndreaptă ascuțișul său împotriva tuturor elementelor social-

[1] Gh. Ghibănescu: Satira la români. *Almanahul Românului pe anul 1891*, București, 90.

https://biblioteca-digitala.ro

economice care vin în contradicție fie cu idealul de luptă și de protest al clasei exploatate, fie cu concepția etică a poporului muncitor.

În paginile care urmează vom încerca să prezentăm unele dintre cele mai caracteristice teme ale acestei critici, subliniind condițiile sociale care le-au generat și totodată funcțiunea pe care această critică o are în concepția poporului despre lume și viață.

Izvorînd din antagonismul de clasă, elementele satirice nu reprezintă decît o parte a manifestărilor legate de protestul mulțimii exploatate. Cum e și firesc, acest protest a apărut înainte de toate în cîntecul popular. Cîntecul social, balada haiducească au putut să reflecte mai bine prin structura lor, lirică sau epică, nemulțumirea și lupta poporului. Centrul de greutate al protestului social se găsește evident în această parte a creației populare. Ceea ce rămîne exprimat prin poezia satirică este conflictul a cărui desfășurare și relatare implică o situație comică. Un exemplu sugestiv îl oferă satira culeasă de S. Fl. Marian « Țăranul și ciocoiul » [2], în care țăranul jignit reacționează pe măsura urei acumulată de întreaga lui pătură:

. . . . . .
. . . . . .
Iar ciocoiul satului
Cu năravul dracului
Știind rîndul calului
Nu-și lăsă năravul lui,
Pune-o mînă pe oblînc,
Alt-o bagă-n sîn adînc
Și scoate-un bici plumbuit
Plumbuit, răsplumbuit,
Și-avîntîndu-l într-o parte
Trage la țăran pe spate,
Trage una, trage două,
Trage mereu pîn-la nouă.

Iar țăranul satului,
Știind rîndul carului,
Bagă mîna pe sub scoarță
Și scoate-o măciucă groasă,
Groasă groasă, ciotoroasă,
Și-avîntînd-o într-o parte
Trage la ciocoi pe spate,
Trage una, trage două,
Trage patruzeci și nouă,
De-i rupe spinarea-n două
Și-i crapă pielea în nouă
Și trăgîndu-i cîte-i trase
Pe ciocoi apoi îl lasă
Și se duce încet spre casă.

[2] S. Fl. Marian: Satire poporane romîne. București, 1893, 173.

https://biblioteca-digitala.ro

Grăitor este de asemenea și sfatul pe care îl dă ciocoiului pedepsit un al treilea personaj al satirei și unde se vede limpede nu numai satisfacția pe care o are țăranul fiindcă ciocoiul își primește răsplata faptelor sale, ci îl avertizează — și prin aceasta pe toți cei ce fac tot soiul de abuzuri datorită situației lor sociale — că țăranul și omul obidit știu să plătească după fapta fiecăruia:

. . . . . .
Așa-ți trebe, măi, cucoane!
Ce nu te lași de bătoane?
Nu te-ncape cu-n țăran,
Că și-așa el ți-i dușman
Că țăranul, cînd te bate,
Zaci un an și jumătate! [3]

Nu este astfel de mirare că dorința cea mai vie a țărănimii exploatate era înlăturarea și pedepsirea celor care reprezentau boierimea:

Azi punem primar din noi
Să judece pe ciocoi
Cum ne-au judecat pe noi
Primarele cu suman,
Primărița cu tulpan,
Judecă ciocoii avan [4]

Izvorînd din același antagonism social, elementul satiric îndreptat de țărănimea săracă împotriva bogătanului, reflectă o realitate socială a satului, care nu a fost suficient luată în considerație. Curentele literare reacționare s-au ferit să analizeze structura de clasă a satului, deși ea apare limpede în literatura populară. Bogații și săracii din lumea satelor trăiesc cu intensitate realitatea economică și socială a satului. Literatura satirică populară reflectă din plin astfel de realități. Țăranul bogat e hrăpăreț, lacom și zgîrcit:

«Un boier zgîrcit avea un servitor, un țigan foarte mucalit. Odată, boierul plecă cu țiganul la tîrg. Acolo, îi dădu zece bani să mănînce, să bea și să-și cumpere o căciulă.

Sluga se duse în piață, cumpără un pepene pe care-l scobi ușor ca să nu-i strice forma, îi mîncă miezul și-i sorbi zeama, apoi îl puse bine. A doua zi cînd erau aproape de plecare, boierul întrebă sluga dacă a mîncat, a băut și și-a cumpărat căciulă. Țiganul nu răspunse. Punîndu-și pepenele scobit pe cap, se sui pe capra trăsurii, dădu bice cailor și porni la drum. Fiindcă lumea se uita curioasă la țigan și rîdea, boierul fu nevoit să-i cumpere o căciulă de lînă, negăsind alta mai ieftină. Dîndu-i-o țiganului, care nu-și mai încăpea în piele de bucurie, boierul îi zise: — Ia-o măi Stane, azi e pentru tine, iar altă dată pentru mine» [5].

---

[3] *Ibidem*, 177.

[4] *Ibidem*, 177. Acest aspect a fost relevat în ultimul timp în special de C. I. Gulian în: Sensul vieții în folclorul romînesc. București, 1957, 32.

[5] *Neamul Romînesc pentru popor*. 17, 1915, 262.

https://biblioteca-digitala.ro

Conflictele de natură socială și economică apar încă și mai pregnant atunci cînd este vorba de căsătorie. Astfel, de pildă, superioritatea morală a feciorului sărac, care disprețuiește bogăția, preferîndu-i vrednicia și gingășia și-a găsit un larg ecou în creația populară.

Trecui valea și-un pîrîu,
Mă-ntîlni cu socru-meu.
— Bună ziua, socrul meu!
— Să trăiești ginere-meu!
Ia-mi ginere fata mea,
Că-ți dau șese boi cu ea!

Feciorul sărac îi răspunde cu dispreț:

— Să-mi dai șese cătră șese,
Fata ta n-o duc în casă;
Mie-mi trebe lucrătoare,
Fata ta doarme-n picioare;
Mie-mi trebe om de sapă,
Fata ta doarme d-o clacă [6].

Întotdeauna fata săracă e frumoasă, isteață la minte și harnică; fata bogatului e leneșă, proastă și urîtă:

Frunză verde, foaie lată,
Dragă mi-i fata săracă.
Ea cu mîna ei se-mbracă,
Dar fata găzdacului
Dă-o-n mîna dracului,
Că pe puii de la mînă
A dat brînza și slănina,
Pe iie din brîu în sus
Trei merțe de cucuruz,
Pe iie din brîu în jos
Trei merțe de grîu frumos [7].

Creația populară prezintă numeroase exemple în care elementul satiric dezvăluie cusururile omenești pe care în fond încearcă să le îndrepte. Trufia, mîncinuna, lăcomia, cleveteala, frica, înșelătoria, hoția, murdăria trupească, defectele fizice, urîțenia, toate pe rînd au fost ironizate de popor:

Astă fată-mi place mie,
Că-i cu loc și cu moșie,
Locu-i bun, moșia-mi place,
Dar cu hîda ce m-oi face?
Locu-i bun și muncitor,
Dar urîtu-i stătător!

[6] *Siedietórea*, VIII (1882) nr. 2, 25, text cules de I. P. Retegan.
[7] *Ibidem*, VI, (1880) nr. 7, 51.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru-n pămînt de ogor,
Aduc ciuma-ntre cuptor;
Pămîntu nu l-am arat,
Ciuma-mi cere de mîncat,
Pentru doi ciocoi de boi,
Adusei ciuma la noi;
Cînd am fost la cununie
Dumnezeu era-n cîmpie,
Cu piper și cu tămîie
De mine n-a vrut să știe [8].

Cum era și firesc prostia omenească este adesea luată în derîdere:

« Odată unuia i se întîmplă ca un viței să-și prindă capul într-o oală mare, pe cînd voia să bea apă. Acum se gîndea ce e de făcut, ca să scoată capul vițelului, dar nici oala să n-o strice. Cearcă, sucește, nu poate. Se hotărăște, în cele din urmă, să meargă la Papuc, care era socotit de om deștept în sat, ca să-i ceară sfat. Acesta îl sfătui să taie capul vițelului ca să nu strice oala. Omul făcu așa, dar capul tot nu ieșea. Ceru a doua oară sfat: ce e de făcut, că acum nu iese capul tăiat din oală? Strică oala, îl sfătui Papuc. Omul strică oala și scoase capul. Așa că bietul romîn nu se alese nici cu oală, nici cu viței după judecata lui Papuc » [9].

La clacă sau la horă cu strigături vesele și glumețe, poporul a căutat mijloace de îndreptare a tuturor defectelor:

Ferește-mă, Doamne, feri
De paiele de pe șură,
De drăguța rea de gură;
Pune oglinda pe masă,
Și ochii prin fereastră,
Pe cîți vede-i chiamă-n casă.
Ferește-mă, Doamne, feri,
Și de iarba de pe coastă,
De drăguța mincinoasă!
Ferește-mă, Doamne, feri,
De floricica cea lată,
Și de fata blestemată;
Ferește-mă, Doamne, feri,
De frunza cea de paltin,
De drăguța din străini;
Ferește-mă, Doamne, feri,
Și de iarba cea subțire,
De drăguța fără fire! » [10]

Oricît de frecvente sînt aceste teme în satira populară, ele au elemente comice, izvorînd din aceleași tendințe de tipizare a caracterelor, specifice creației populare.

[8] *Ibidem*, VI (1880) nr. 7, 51.
[9] I. A. Zanne: Proverbele Romînilor. București, 1901, 254.
[10] *Siedietórea*, an II (1876), nr. 12, 96.

https://biblioteca-digitala.ro

Satira populară își îndreaptă ascuțișul său în spre relevarea simțului de ordine, a nepriceperii în muncă și în organizarea gospodăriei:

« O femeie harnică, avea o singură oală în care făcea tot felul de bucate și n-o spăla niciodată.

Văzînd-o dînsa așa de scîrnavă, nimic nu socoti alta, decît că-i lucru drăcesc la mijloc:

— Adică de ce oalele altor femei sînt curate și-a mea nu? Lasă, mă duc, cu oala la părintele să-i citească și să scoată pe diavolul dintr-însa!

Merse deci la părintele și părintele o sfătui:

— Femeie hăi, ia oala și du-te acasă. Pune apă curată-n ea, așeaz-o la foc și cînd vei vedea că apa se-ncălzește, așterne-te cu frecatul. Acum, bun e și nisipul, dar mai sfîntă-i cenușa și cîrpa. După asta, pune iar apă, încălzește-o din nou și mai spal-o odată. Pe urmă să vii cu oala la mine.

Nu știu dacă s-a mai dus femeia la preot sau nu, că n-am putut afla de la nimeni. Numai atîta auzii spunîndu-se, anume că, înturnîndu-se femeia spre casă și-a zis singură:

— D-apoi învățătură de asta, îmi spunea și biata maică-mea »[11].

Lenea își are un loc aparte în satira populară. Fie cît de frumoasă fata, fie cît de gătită nevasta, satira populară nu le cruță dacă nu sînt harnice:

« Un tînăr își luă de nevastă o femeie tînără și frumoasă, dar cam leneșă. Mai multe zile nefăcînd nimic, bărbatul îi spuse că i-a adus o piele de vacă drept servitoare, căreia începu să-i dea în grijă gospodăria. Văzînd că pielea în loc să se ia de treabă, stă toată ziua agățată în cui, bărbatul hotărî să pedepsească pielea și pentru aceasta își puse nevasta să o țină întinsă pe spinarea ei, ca s-o poată bate. Își bătu astfel nevasta de cîteva ori, pînă cînd aceasta se hotărî să facă ea treaba în locul pielei de vacă, numai să găsească bărbatul totul în ordine »[12].

Strigăturile dau un accent și mai ascuțit acestei forme de critică:

Cîtu-i țara și lumea
Nu-i nevastă ca ș-a mea
Că se scoală-n prînzu mare,
Și se uită-n cotătoare,
Vin vecinele la noi
Și se-mpiedică-n gunoi![13]

Dacă uneori critica îmbracă o formă glumeață

Draga mamei harnica,
Cum îi șede cînepa
Și din an
Și din ist-an
Într-o coajă de bostan
Lucrată de-un ciocîrlan[14]

---

[11] T. Pamfile: Firișoare de aur. București, f.a., 52.

[12] Ion Cazan: Drăguș un sat din țara Oltului, (Făgăraș). Literatura populară. București, 1947, 68–69.

[13] *Poporul*, VI (1899) nr. 10, 157.

[14] Gr. G. Tocilescu: Materialuri folcloristice. București, 1900, 1422.

https://biblioteca-digitala.ro

alteori însă satira devine de-a dreptul biciuitoare. Aceasta mai ales atunci cînd defectele amintite contravin idealului etic de muncă. Beția îndeosebi a fost totdeauna subiect de dispreț și de batjocură din partea poporului:

De cînd beau la gîrligău,
Nice clopu nu-i al meu.
De cînd beau la gîrgăleasă,
N-am nimic pe lîngă casă.
De cînd beau la clop de cîne,
N-am nimica lîngă mine.
. . . . . .
De cînd beau Roșu la voi
Gol mi-e staulu de oi,
Nici n-am la car patru boi.
De cînd beau la voi Roșoaie,
N-am în staul nici o oaie,
Nice vacă mulgătoare
Făr-sărăcie-n chietoare! [15]

Dintre autoritățile satului de altădată, judecătorii, notarii, jandarmii, au fost adesea obiectul satirei ascuțite a țăranului. Aspră a fost întotdeauna judecata poporului și față de păcatele reprezentanților clerului, tocmai fiindcă atitudinea acestora se găsea în contrast puternic cu idealul etic pe care aceștia ar fi trebuit să-l urmeze. Este știut de asemenea că în trecut reprezentanții acestei categorii s-au situat alături de clasa bogaților, trăgînd împreună foloase pe seama țărănimii.

« Un om vroia să se facă cu orice preț popă. În acest scop se tot ducea pe la episcopie, dar mereu era dat afară, spunîndu-i-se că nu-l face popă fiindcă nu știe carte. Văzînd cum stau lucrurile, omul își umplu chimirul cu galbeni și se duse din nou la episcopie. Acolo cum i se mai întîmplase de atîtea ori, fu dat iară afară. Atunci, omul își desfăcu chimirul, lăsînd să cadă pe jos sumedenie de galbeni. Episcopul, văzîndu-i, spuse celorlalți că într-adevăr omul acesta « calcă a popă ». Și... popă l-a făcut ! » [16]

Un alt aspect al popilor este luat în șfichiul satirei populare: hoția.

« Erau odată, într-un sat un popă și un cîntăreț de biserică, care aveau obiceiul să fure orice le cădea în mînă și mai ales furau vite. Odată se vorbiră să fure capra unui biet creștin. Căzu beleaua pe dascăl, pe care îl chema Pascal, ca să fure capra omului din obor. Dascălul, ce să facă bietul, nu putea ieși din ordinul popii, hotărî să se ducă să fure capra.

Era într-o sîmbătă seara cînd dascălul încălecă pe o iapă și plecă să fure capra. Cînd s-o arunce pe iapă, ca să poată fugi mai iute, păgubașul puse mîna pe el, îi trase o păruială țeapănă ca să-i piară pofta de capră. Cum scăpă bietul dascăl cu părul vîlvoi, ajunse tocmai acasă, înjurînd pe popa care-l trimisese să fure.

---

[15] I. Bîrlea: Cîntece poporane din Maramureș. București, 1924, 217.
[16] N. I. Dumitrescu: De-ale unui traistă-n băț. București, f.a., 10–11.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua zi, fiind duminică, merse la biserică mai mult turbat de snopeala ce primise noaptea trecută. Văzîndu-l popa începu să-l întrebe din altar, prefăcîndu-se a cînta:

Dascăle
Pascale
Luat-ai pe behehe?

la care dascălul îi răspunse pe același glas:

Ba dracu să te ia,
Că pe lîngă behehe al tău,
Am pierdut pe ihoho al meu! [17]

Poporul nu a iertat de asemenea atitudinea contrarie a preoților față de etica pe care o propovăduiau în legătură cu comportarea în viața de familie:

« Un țigan furase unui popă boii. În dumineca Floriilor se duse la biserică să se spovădească. La spovedanie, țiganul mărturisi popii că i-a furat boii. Popa îl sfătui să spună fapta sa — dacă vrea să fie iertat de păcat — în fața tuturor oamenilor din biserică. Preotul va avea grije să anunțe enoriașilor că mărturisirea țiganului este adevărată. În timp ce oamenii ascultau atenți ce le va spune țiganul, acesta strigă în gura mare: — Oameni buni, cîți copii sînt în sat cu părul roșu, toți îs făcuți de popa! »

Popa păcălit astfel de țigan, fu demascat în fața enoriașilor săi [18].

Din exemplele date mai sus apare evident faptul că satira populară nu a fost niciodată un simplu joc gratuit. Ea reflectă cu toate umbrele și luminile sale cea mai vie realitate socială. Apărută în mediul rural, satira populară reflectă înainte de toate viața satului. Tot ceea ce intră în contradicție cu concepția despre lume și despre viață a țăranului muncitor este prins și reflectat de inteligența lui ascuțită. Din acest punct de vedere, satira populară este o adevărată oglindă în care apare în chip concret contrastul dintre calități și defecte. Inegalitatea socială din care au izvorît contradicțiile de clasă, constituie unul din elementele majore ale satirei populare.

Un alt capitol deosebit de bogat reprezentat îl constituie abaterile de la idealul moral, înainte de toate, de la idealul de muncă al țărănimii. De aici izvorăște și funcția socială a satirei populare. Înarmîndu-l pe omul sărac și cinstit în fața celui bogat și lacom, întărindu-l pe omul harnic în fața slăbiciunilor și defectelor, satira socială a jucat un mare rol educativ [19]. Aspră numai atunci cînd este vorba de antagonismul de clasă, satira și-a păstrat o anumită seninătate atunci cînd își propune să îndrepte, criticînd. Îmbinînd astfel o formă deosebit de vioaie cu un fond social, satira și-a atins scopul tocmai fiindcă ea a avut întotdeauna o funcție socială bine determinată.

Din această succintă prezentare, care ar putea fi îmbogățită nu numai prin numeroase și variate aspecte, dar ar putea fi întovărășită și de un studiu al mijloacelor stilistice de realizare a satirei, rezultă tot mai limpede necesitatea

[17] I. A. Zanne: Proverbele Romînilor. vol. VI, 255.

[18] *Ion Creangă*, II (1909) nr. 1, 25. Situații asemănătoare în creația populară rusă vezi Русский Фольклор, Г. Г. Шаповалова Сатира и юмор в русских пословицах и поговорках, 92.

[19] Vezi și Г. Г. Шаповалова, op. cit.86.

https://biblioteca-digitala.ro

unui studiu complex al acestui gen al creației populare, insuficient cunoscut și apreciat. Cercetînd mai îndeaproape întregul material al satirei populare, ne propunem într-un studiu special să adîncim toate aspectele amintite mai sus cu convingerea că această problemă poate da cercetărilor folclorice noi capitole ce merită atenția noastră.

СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ САТИРЫ В НАРОДНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

При всей многочисленности сатирических элементов, встречающихся в народной словесноти, изучению социальной функции сатиры уделялось очень мало внимания. По сравнению со всеми другими вопросами народного творчества, именно к этой его стороне не проявлялось до сих пор никакого интереса, хотя по распространенности некоторых видов и по заключающейся в них острой критике, она должна была бы давно привлечь внимание исследователей.

Народная сатира, являющая выражением критического духа, принимает самые разнообразные формы. Элементы самой острой критики, социальная функция которой заслуживала бы быть отмеченной, часто попадаются в пословицах и поговорках, выкриках, загадках, сказках и легендах, песнях и балладах.

Сатирические элементы, порожденные социальным антагонизмом, составляют только часть проявлений, связанных с протестом эксплуатируемых масс. Центр тяжести социального протеста находится, конечно, в бытовой песне. Сатирической поэзии остается только выразить конфликт, развертывание и пересказ которого приводит к комическим положениям.

Вытекающий из того же социального антагонизма сатирический элемент, направленный бедняцким крестьянством против кулаков, отображает социальную действительность села.

Народное творчество охватывает много видов, в которых сатирический элемент раскрывает человеческие недостатки и, по существу, пытается их исправить. Народ иронизирует над зазнайством, лживостью, жадностью, клеветничеством, трусостью, нечестностью, воровством, нечистоплотностью, физическими недостатками. Особое место в народной сатире занимает лень. Как бы красива ни была девушка, как бы ни наряжалась женщина, народная сатира не щадит их, если они не трудолюбивы.

В некоторых случаях, когда перечисленные недостатки идут вразрез с этическим идеалом труда, сатира становится действительно беспощадной. Главным предметом насмешек и презрения народа является пьянство.

Существует определенная категория людей, которым народ не прощает грехов — это духовенство. Нечестность, алчность, невежество, легкомысленное отношение к семье и обществу, проявляемые многими священнослужителями, подчеркиваются с особой суровостью именно потому, что они разительно контрастируют с этическим идеалом, которому должны были бы служить именно священники. Кроме того, в прошлом они всегда были на стороне имущего класса, вместе с которым выжимали соки из крестьянства.

Приведенные в этой статье примеры ясно показывают, что народная сатира никогда не была простой и бесцельной забавой. Она отображает самую живую действительность со всеми ее светлыми и теневыми сторонами. Вооружая честного бедняка против алчного кулака, трудолюбивого человека против слабостей и недостатков, социальная сатира играла огромную воспитательную роль. Сатира, беспощадная только в тех случаях, когда речь идет о классовом анатагонизме, сохраняет известное добродушие, когда она, критикуя, старается исправить недостатки. Удачно увязывая живость формы с социальным содержанием, сатира достигает своей цели именно потому, что ей всегда принадлежала строго определенная социальная функция.

https://biblioteca-digitala.ro

THE SOCIAL FUNCTION OF SATIRE IN ROUMANIAN FOLK LITERATURE

The social function of satire has been little studied in spite of the numerous satirical elements appearing in folk literature. This chapter has of late indeed — in comparison with other problems of folklore — been almost completely neglected, though the frequency of these subjects and the keen sense of criticism that it reflects would have fully warranted the close attention of the students of folklore.

As an expression of a critical spirit, folk satire is manifest in highly diverse forms. Proverbs and sayings; dance-cries and riddles; fairytales and legends; songs and ballads, all frequently contain elements of most lashing criticism, the social function of which is duly worthy of special consideration.

The satirical element issuing from class antagonism is only one aspect of the manysided manifestations of the protest of the exploited masses. The centre of gravity of this social protest lies obviously in the social songs. What the satirical poetry is called to express is the same conflict inasmuch as its manifestation or narration implies a humorous situation.

Emerging from the same feeling of social antagonism, the satirical element directed by the fortuneless peasant against the wealthy peasant, reflects the social reality of village-life. Both the rich and the poor population of the rural communities are intensely integrated in the economic and social reality of the village.

Folklore contains numerous examples of satire holding up to ridicule human vices and follies with the ultimate purpose of castigation. Arrogance, falsehood, avarice, slander and gossip, fear, deceit, thieving, physical uncleanliness, bodily defects have all been amply satirized by the people. Laziness in particular has always been a target of popular censure. No matter how handsome the girl or how smartly trimmed the married woman may be, folk satire never spared either if she was not thrifty and hardworking.

Satire not infrequently has taken on the character of a lashing reproof whenever these failing are in contradiction with the ethical ideal of work. Drunkenness, of all things, has invariably been an object of scorn and mockery on the part of the country people.

There is one social category in particular that has never been spared for its shortcomings: the priesthood. The dishonesty, avarice, ignorance, or lack of seriousness in family or social affairs in representatives of the clergy have been ruthlessly criticized, because of the flagrant contradiction between such conduct and the moral ideal the priest is held to observe, as well as because of the frequent alliance of the country priest in the past with the wealthy class of the village population to the detriment of the poor peasantry.

The examples given in the survey reveal the fact that folk satire has never been a purely gratuitous amusement. In all its play of light and shade, satire has steadily mirrored the keenest reality. By arming the poor and honest against the rich and avaricious, by encouraging the hardworking man, no matter his weaknesses or failings, social satire has played a noteworthy educational role too. Harsh in tone only when class antagonism was engaged, folk satire has preserved a note of serenity whenever its aim was to castigate follies and amend evils by criticism. By joining a tone of sprigthly humour to an underlying social theme, satire has invariably attained its goal consistent with its clearly determined social function.

https://biblioteca-digitala.ro

USTENSILE ȘI INSTRUMENTE MUZICALE ÎN ORIENT

FELIX HOERBURGER

Oriunde am observa un om dansînd, fie în trecutul istoric, fie în prezent, în țara noastră sau pe alte meleaguri, vom constata întotdeauna că el nu se mulțumește să-și miște corpul pășind, sărind sau învîrtindu-se și nici cu faptul de a întreține prin mișcările sale, legătura cu ceilalți dansatori, arătînd astfel prin joc eterna lege a comunității, a legăturilor umane. El nu se va mulțumi cu atît, căci întotdeauna vom vedea că omul întrebuințează o unealtă care își are rostul ei în mișcările dansului.

Asemenea unelte folosite în dans, pot avea diferite forme exterioare, vom vedea însă cît de variate sînt sensurile, semnificațiile interioare pe care le capătă. Ele pot fi numai obiecte auxiliare, ca de exemplu în dansul vest european al « Lanțului săbiilor », în care sabia sau alt obiect care-i ține locul, un baston, un cerc, o băsmăluță, se introduc între dansatori, ca o prelungire a brațelor, pentru a le permite executarea înlănțuirilor complicate pe care le execută și pentru a ilustra îndemînarea dansatorilor.

Sînt cunoscute în nenumărate variante și într-o zonă de răspîndire foarte mare, acele dansuri în care se folosesc asemenea obiecte. În caz extrem se folosesc săbii ascuțite, cu vîrful în sus, ori aranjate pe pămînt, în jurul cărora se dansează fără a fi atinse. În majoritatea cazurilor e vorba însă de un obiect care trebuie să scoată în evidență ideea de cult a dansului.

Aruncînd o privire peste lumea islamică, constatăm cu toată diversitatea existentă o puternică coincidență și aceasta la dansuri de origine diferită cît și la dansurile sofistice (tek), de doi (cift) și în cerc (bar) [1] cît și la procesiuni, cortegii de curte și altele în care se poate vedea o mare asemănare între ideea de cult și dansul în cerc. Toate aceste dansuri folosesc în linii mari cu toată gama de varietăți, un obiect, din care reiese că în fond, funcțiunea acestor obiecte este peste tot aceeași.

Observatorul va constata dintr-un bun început, trei feluri tipice de dans, a căror unitate internă, cum mi se pare, poate fi demonstrată de felul și împrejurările în care sînt folosite aceste obiecte.

Ca *prim ustensil de dans*, găsim *arma* despre a cărei întrebuințare cvasi-universală avem o literatură bogată, începînd cu lucrarea deschizătoare de drumuri

[1] Termenii tek, cift și bar se găsesc uneori în literatura folcloristică turcă mai nouă.

https://biblioteca-digitala.ro

a lui Müllenhoff [2]. Utilizarea armei lasă să se deducă în primul rînd intenții războinice, după cum pînă în zilele noastre, nu arareori, asociațiile studențești și paramilitare sînt păstrătoare ale dansului cu arme. Așa este cazul în organizațiile turcești « Seğmen » care și astăzi, ca o rămășiță a unor tradiții vechi, dansează la nunți cu puști cu cremene și slobod focuri în timpul cortegiului nupțial pe cînd se cîntă la davul (tobă mare) și zurna (taragot) [3].

Bineînțeles că aici este vorba în mare parte de un gest simbolic al unui vechi popor războinic sau de o desfășurare de forță în amintirea unor timpuri eroice. Sau, pot fi chiar vechi tradiții eroice, după cum s-a păstrat pînă azi în Montenegru, vechiul obicei al cîntecului de erou (haiducesc) înlocuit acum cu tematică nouă luată din războiul de partizani. Găsim pînă în zilele noastre în regiunea Anatoliei de răsărit, pe lîngă Erzerum, asociații de tineret care, cu cuțitul în mînă dansează dansul lui Käroglu, vechiul erou legendar turc [4].

Totuși mi se pare că, în general, aici se ascunde mai mult decît gestul exterior eroic. Locul și ocazia obiceiului mă îndreptățesc la aceasta. Zgomotul care se face cu focurile de armă, cînd se iau rochiile miresei în cortegiul nupțial, își are obîrșia în aceleași închipuiri ca la noi spartul veselei în seara premergătoare nunții; deci, *exorcism apotropeic*. Acolo unde armele nu sînt folosite, doar, ca o prelungire a brațului sau ca o unealtă care să dovedească îndemînarea, această gonire a duhurilor rele este ideea de bază în toate dansurile cu arme și chiar acolo unde nu se produce un *zgomot apotropeic* ca în anticul Pyrrhiche [5] sau în prezent, în « Kilic kalkan savaş oyunu » (dansul de luptă al săbiilor și scuturilor) din Anatolia [6].

Arma mînuită în timpul dansului are un sens apotropeic [7]. Că este astfel și că nu e vorba de reprezentarea eroismului războinic masculin sau de ceva analog, o dovedește faptul că arma, ca unealtă a dansului, poate fi găsită din cînd în cînd și în mîna femeilor. Astfel, la ceremonii nupțiale în regiunea Alexandrette, după oficierea logodnei, un grup de femei în Hammîn (baie) înconjoară solemn bazinul; mireasa la mijloc pășind printre celelalte este urmată de două fete purtînd *lumînări* și alte două purtînd fiecare cîte un *Kilic* (sabie) ornamentată cu *flori*. Abia la terminarea procesiunii se procedează la spălarea propriu-zisă [8]. Tot în același loc mirele în drum spre moschee este însoțit de doi bărbați, care poartă de asemenea săbii ornamentate cu flori [9].

Lumini și săbii ornamentate cu flori la o nuntă? Viață și moarte reunite în același obicei? Curioasă legătură. Dar vom găsi poate, sensul mai adînc care se ascunde în dosul acestei legături, dacă vom căuta trăsăturile înrudite și reunindu-le, vom încerca să le analizăm în parte.

---

[2] Müllenhoff, K.: Über den Schwerttanz. În Festgaben für Gustav Homeyer Berlin 1871.

[3] Ataman S. Y.: Safranboluda « Seğmen » ler. În *Türk Folklor Araştirmalari*. I, (929) 46 verso.

[4] Cilingiroglu K.: Erzurum Oyunlari. În *Türk Folklor Araştirmalari*, I. (949) 27.

[5] Weege Fr.: Der Tanz in der Antike. Halle, 1926, 51.

[6] Remzi Selen M.: Bursada kiliç kalkan savaş oyunu. Istambul, 1947.

[7] Numeroase exemple de gonirea armată a demonilor, în toată lumea, în special însă la nunți, găsim la E. Westermark: The history of human marriage. London, vol. II, 496 p.

[8] Koşay H. Z.: Türkiye Türk Düğünleri. Ankara 1944, 130.

[9] idem, 291.

https://biblioteca-digitala.ro

Dansul unei fete care se leagănă ritmic ținînd în mîinile întinse înainte o sabie, dans executat pentru a distra bărbații, a fost o apariție obișnuită înainte vreme în Albania și Macedonia, în fosta Turcie europeană și este o continuare a tradițiilor coregrafice turco-orientale [10].

Am putea înclina spre o travestire a unui dans bărbătesc al săbiilor. Într-adevăr, asemenea preluări de dansuri intră în tradiția unor societăți bărbătești riguros organizate și se întîlnesc foarte des [11].

Cred însă că aici se ascunde altceva. Acest dans intră în categoria acelora care la noi sînt cunoscute în mod curent sub denumirea de « dans de harem » sau chiar dans « de ventre ». Fără îndoială că aceste dansuri care urmăresc excitarea simțurilor, au o origine mai veche și anume gonirea demonilor dușmani ai vegetației sau stimularea fecundității [12]. Poziția cu sabia înainte, rolurile ventrale, capătă astfel o analogie comună care se ascunde în spatele dansului « haremului ». Aceasta se vede și din întrebuințarea aceleași unelte, la acest dans, ca și la cele de rit al fecundității.

În mod obișnuit, « dansatoarea de harem » poartă în mîini o maramă, ca în dansul lasciv turc « cifte telt », pe care l-am văzut deseori executat în Balcani de către țigani mahomedani. Aspectul exterior explică parțial părerea negativă a multor călători europeni, ca de exemplu: « ... sub influența excitantă a muzicii se detașează cîteva fete și femei din cerc, se așează față-n față și încep o serie de mișcări scurte ale corpului, drapîndu-se grațios cu un șal pe care-l țin în mîinile întinse cochet. Aceste mișcări nu merită numele de dans (!). Fetele se împing, fără a ridica picioarele de pe pămînt, cu mișcări lascive ale șoldurilor și se ating ușor, calculînd fiecare mișcare care este lentă. Un tablou al celei mai desăvîrșite senzualități » [13].

Și totuși nu avem voie să trecem atît de repede peste sensul adînc care se află pînă și în acest lasciv rest cutumiar și anume: pînza întinsă spre atac sau apărare, nu este, după cum se poate dovedi în nenumărate alte tradiții coregrafice, nimic altceva decît o substituire a săbiei. În dansurile în cerc, aceasta se află întotdeauna în mîna solistului, apariție care nu se reduce numai la Balcanul slav. În 1952, cu ocazia sărbătorii naționale a Turciei, am văzut seara la Ankara un dans de bărbați. Ei au format un cerc închis, în care se afla un solist ce dădea tonul. În mîna dreaptă ținea o pînză care nu era, cum se afirmă uneori, un fel de baghetă cu care solistul face celorlalți semnele respective [14]. Ea este aceeași pînză-armă, purtată întotdeauna în fruntea cortegiilor nupțiale pentru a speria forțele dușmane invizibile [15]. Că la aceasta se adaugă toba mare, ca pe timpuri la « Tuğ »-ul potentaților turci sau la « Standata » prinților bizantini [16], că deci

---

[10] Ivanovici Ivan: Makedonija i Makedonci. Novi Sad, 1908, 105.

[11] Astfel am văzut tocmai în Macedonia dansuri de Rusalki dansat de băieți în vîrstă de 12 ani. Era foarte plăcut, deoarece dansurile erau excelent « studiate ». Dar toată seriozitatea patetică se transformă în ridicol la o asemenea travestire. Tot așa am văzut în Spania un dans al săbiilor executat de fete (!) din Burgos.

[12] Sachs C.: Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933, 25.

[13] Nachtigal G.: Sahara und Sudan. Berlin, 1879, I, 100.

[14] Așa de exemplu Keworkian V. K.: Dansurile populare armene. *Revista pentru filologie armeană*, I, (1903), 92.

[15] Koşay H. Z.: op. cit., 27 şi 207.

[16] Voyage d'Ibn Batoutah. Paris, 1877, II. 276, 403, 422.

https://biblioteca-digitala.ro

toba și steagul sînt în fruntea procesiunilor, cortegiilor nupțiale, paradelor, etc. (ca de altfel tot după model turcesc la paradele militare europene pînă la ora actuală) este o împrejurare, de care vom aminti ceva mai tîrziu.

Al doilea fel de ustensile de dans sînt acele cunoscute și variate zornăitoare și clichete de care se folosesc o serie de dansatori, pentru a înlocui poate un pocnet mai vechi al degetelor și a-i întări sunetul, pentru a acompania ritmul dansului și al muzicii sau pentru a opune un contra-ritm.

Dacă am vorbit la început de tendința apotropeică a instrumentelor zgomotoase la dansuri și cortegii în general, atunci legătura între armă și clichete ne devine aici clară: sabia, scutul, bastoanele și lăncile [17] sînt lovite unele de altele și formează modelul unor unelte de dans, care ca și sistrele ce erau purtate în fruntea procesiunilor egiptene, sau castañuela, sau și mai puțin cunoscuta « sonaia », asemănătoare sistrei, din peninsula iberică, sînt astăzi în general folosite la dans. Din motive pur tehnice sînt întrebuințate numai de soliști sau de perechi care însă nu vin în contact unul cu altul. Dansatorii în cerc, care ating cu mîinile pe ceilalți dansatori, nu au posibilitatea mînuirii acestor unelte. Se găsesc eventual soluții de compromis în sensul că, castagnetele de metal (zil) orientale sînt preluate de către orchestră [18].

De obicei, aceste căușe în miniatură (turc. zil) se află în mîna solistului, fixate pe arătător și degetul mare, iar ținuta și gesturile dansatorului sînt la fel ca în acele « dansuri de harem » cu sabie sau pînză. Aceste « zil » sînt în Turcia de uz general și răspîndite chiar în tot Orientul [19].

Ele au o întrebuințare foarte răspîndită. Personal le-am văzut în mîna unor copii turci. Preluarea unui instrument de către copii este totdeauna un semn de învechire a lui. Parțial se reduce atunci zona lui de răspîndire. Așa mi-au povestit prieteni turci că zil-ul se află la ei exclusiv în mîna femeilor, sau, fapt semnificativ, în mîna bărbaților travestiți în femei (!) care dansează solo (Tek) sau de doi (Cift) ca în dansul cuțitelor (Hancer Bari), unde se învîrtesc unul în jurul celuilalt, fiecare dansator ținînd cîte un cuțit în ambele mîini. În opoziție cu zil-ul femeiesc, instrumentul de dans al bărbaților este kașik-ul.

Kașik înseamnă « lingură » și prin aceasta se înțelege o zornăitoare [20] asemănătoare unei linguri. De multe ori e vorba de o lingură de mîncat propriu-zisă. Astfel am văzut la țiganii mahomedani din Balcani utilizarea a două linguri ținute într-o singură mînă, cu părțile concave față-n față, care printr-o mișcare îndemînatecă a degetelor sînt lovite în tact.

Semnificativ este că și acest obicei face parte din domeniul riturilor rustice. Astfel în Anatolia de nord-vest, bărbații folosesc la nuntă linguri

---

[17] Weege Fr.: op. cit., 19.

[18] O astfel de întrebuințare a zil-ului am văzut la țiganii mahomedani din Stip (Macedonia) unde înlocuia în același timp și tamburina (Dairaua) Ambele, atît dairaua cît și castagnetele de metal au același nume turcesc de « zil » cu toate că în clasificarea instrumentelor aparțin unor domenii diferite.

[19] Villoteau G. A.: De l'état actuel de l'art musical en Égypte. Paris, 1812, 90 și urm. Origine des instruments de musique, Paris, 1936, 36 și urm. Hickman H.: Cymbales et crotales dans l'Egypte ancienne. Cairo, 1949, în primul rînd pag. 517 și urm. despre as-sâgât. În legătură cu tehnica execuției vezi Chottin A.: Musique et danses berbères du Pays Chleuh. În Corpus de Musique Marocaine, II, Paris, 23 și urm.

[20] Nici aici nu se dă atenție deosebirii între cele două feluri de ustensile în uzul popular, deoarece nu atinge esențialul și anume funcția folclorică.

https://biblioteca-digitala.ro

în loc de castagnete [21]. Dansul se chiamă chiar « Kaşikci oyunu », adică dansul lingurilor.

Ţara de origine a acestor linguri ca unealtă de dans este probabil Chorassanul din Persia de nord-est [22] locuit de populaţie turcă. Turcii revendică pentru ei inventarea acestui instrument. Se afirmă că şamanii din Turkestan folosesc kaşikul în loc de tobă [23]. O reproducere a acestui instrument, la care lingurile stilizate sînt strîns legate una de alta şi în a căror cavitate se află particule zornăitoare, se găseşte la Advielle [24].

La acestea se adaugă « Calpara » (în persană cehar = 4, pâreh = bucată) cunoscută din numeroase miniaturi turceşti persane şi indiene [25]. Sînt bucăţi de lemn lunguiețe, cîte două în fiecare mînă a dansatorului (în total deci patru) şi care sînt folosite ca zornăitoare. Muzicologul turc M. R. Gazimihâl mi-a povestit că aceste zornăitoare sînt pomenite în vechea literatură turcă sub numele de « Akli ».

Făcînd numai un pas mai departe ajungem la al *treilea instrument de dans*: toba. Despre istoricul « tapan »-ului balcanic echivalent cu « davulul » turc, ca instrument de dans şi nu numai ca instrument muzical care acompaniază dansul, apoi despre legătura dintre toba şamanilor şi dansul antic al tobei, ca şi despre împrejurările şi perioada în care această tobă de dans a ajuns în Balcani, am vorbit pe larg în altă parte [26]. Aceste dansuri impresionează întotdeauna pe orişicine le-a văzut. Rămîn de neuitat.

Davul-ul, asemănător tobei noastre « Grosse Caisse » dar cu înălţimea aproximativ egală cu diametrul pielei, este purtat de dansatorul instrumentist, legat de o curea peste umăr, în aşa fel, încît prin forţa centrifugă instrumentul să se poată ridica atunci cînd dansatorul se învîrteşte în jurul său. Dar dansatorul nu se mulţumeşte cu aceasta. El ridică toba sus, deasupra capului, sau din poziţia în genunchi, se lasă mult pe spate pînă cînd atinge cu capul podeaua şi instrumentul se află pe toracele lui, fără ca la aceste mişcări echilibristice, jocul, care-l excită pînă la extaz, să înceteze. Miniaturi orientale ne arată o sumedenie de asemenea performanţe multe rezultate din improvizaţii, care trec apoi spre jonglerie şi saltimbancism; în felul urşilor dansatori care bat toba, sau jonglerilor care balansează pe mîini, pe un băţ lung, un toboşar [27].

E momentul acum să facem legătura între zornăitoare şi armele lovite una de alta, cu arma propriu-zisă ca instrument de dans. Şi aici se intenţionează gonirea spiritelor rele prin zgomotul produs. Aşa de ex.: davul-ul se bate în Turcia în timpul eclipselor de lună pentru a goni duhurile rele [28].

---

[21] Koşay H. Z.: op. cit., 276.

[22] Sadik Uzunoglu: Uygur halk oyunlari. În *Türk Folklor Araştirmalari*. III, (951) 406.

[23] Idem.

[24] Advielle V.: La musique chez les Persans. Paris, 1885.

[25] În primul rînd în Top Kapi Serayi la Istambul. Vezi de ex. şi Kühnel, E.: Doğu Islâm Memleketlerinde Minyatür. Ankara, 1952, tabelul 72 sau Hickman H: La cliquette, un instrument de percussion égyptien de l'époque copte. vol. XIII, Cairo, 1950, 9.

[26] Hoerburger F.: Der Tanz mit der Trommel. Regensburg, 1954.

[27] Reprodus la Süheyl Ünver A.: Ressam Levni, Hayari ve Esserieri. Istambul 1949 (nu sînt indicate pag.).

[28] După o comunicare prietenească făcută de Saygun A. A., Ankara.

https://biblioteca-digitala.ro

Arme-zornăitoare-tobe. Cam așa s-ar putea numi în clasificarea instrumentelor sau în folclorul material. S-ar părea că mai există o parte ocultă peste care n-ar trebui să trecem, dar care este încă în stadiu de cercetare. Sînt convins, că mai ales în folclor, nu avem dreptul să ne mulțumim cu o sistematizare care se apropie de obiect din afară. Am indicat în altă parte [29] că poporul merge în « sistematica » tradițiilor sale și a echivalării unor obiecte cu aspect exterior diferit, pe drumuri oarecum diferite de « felul în care și le închipuie înțelepciunea noastră didactică ».

Trebuie să ne întrebăm *de ce* se poartă atît de des, în Anatolia, în fruntea cortegiilor și procesiunilor care au la bază ritul de fecunditate (cortegii nupțiale) arma și toba simultan? De ce nu se limitează totul la unul din aceste instrumente magice, din moment ce au același scop?

Aici nu mai poate fi vorba de o simplă înlocuire a unui obiect prin altul. Întrebuințarea simultană a unei săbii și a unei tobe (sau a unui înlocuitor echivalent) este un fenomen cunoscut și în alte părți ale globului. Așa de exemplu în insula Sumba, una din micile insule ale arhipelagului Sonda, bărbatul dansează ținînd într-o mînă un cuțit iar în cealaltă o tobă [30].

Despre folosirea simultană a ambelor elemente la procesiuni, am vorbit mai sus, dînd și exemple. Astfel și în Persia « soția este condusă călare de tovarășele ei în casa soțului *cu bătăi de tobă și împușcături de flintă* », purtîndu-se în față și lanterne [31]. În Macedonia eu însumi am văzut un cortegiu nupțial al unor țigani mahomedani, unde mirii erau conduși într-o caleașcă trasă de cai, de către ceilalți membri ai șatrei. În fruntea cortegiului trei bărbați agitau în mîini o maramă, instrumentul de dans care înlocuiește sabia, iar în spatele lor se afla tobosarul care acompania atît dansatorii cît și restul procesiunii.

Nu ne este permis să categorisim asemenea lucruri, pentru cunoașterea cărora se cheltuiește mărinimos muncă de luni sau chiar ani, drept *simplă pompă* a unui cortegiu nupțial. În cunoașterea importanței rituale a acestor « instrumente de dans », după cum am încercat să le prezentăm prin cîteva exemple, s-ar putea adăuga și altele. Va trebui să căutăm un sens mai adînc, tocmai în această *alăturare* și nu în echivalarea lor (!)

Această dualitate nu se limitează doar la menționatele cortegii. Dansatorii de Rusalka în Macedonia de sud și Bulgaria, poartă și azi în timpul dansurilor lor rituale săbii, (K'l'cka) solistul însă, *o secure* (baltia, de la turcescul kilic și balta). Se pare că săbiile erau odinioară *bastoane* cu care dansatorii *loveau pămîntul* [32], aluzie directă la rodul pămîntului.

În Tracia, la procesiuni rustice, se trăgea *un plug*, adică o unealtă ajutătoare la producerea rodului. Bărbații care pășeau în frunte căutau să înlăture cu bastoanele un eventual rău [33].

Pe un vas cretan, datînd din sec. XVI înaintea erei noastre, găsim reprodusă o procesiune la care bărbații poartă anumite obiecte folosite la recolta oleagi-

[29] Hoerburger F.: Westöstliche Entsprechungen im Volksepos, *Die Musikforschung* V (1952), 354.

[30] Nieuwenhuis G. J.: Über den Tanz in Niederländisch Indien (Beitrage zur Ethnologie des Malaiischen Archipels) Diss. Leiden, 1916, 32.

[31] Pollak J. E.: Persien. Leipzig, 1865, I, 212.

[32] Strauss A.: Die Bulgaren. Leipzig, 1898, 358.

[33] Fehrle E.: Waffentänze. *Badische Blätter für Volkskunde* XIII (1926) Heft 1/2, 177.

https://biblioteca-digitala.ro

noaselor, pe cînd solistul agită în mînă un sistru [34] care pare să indice din nou un sens de apărare.

Probabil avem de-a face, aici, cu un element activ, agresiv față de forțele dușmane rodului și cu un altul apărător, simbol al păstrării rodului. În exemplele noastre s-a vorbit de o armă sau un instrument de zgomot apotropeic pe de o parte și un instrument al producției vegetale pe de alta, ca un plug sau o grapă. În sine au același scop: prosperitatea. Doar drumul, tehnica magică este deosebită.

În tobă trebuie să vedem un simbol al fecundității trupului mamei. Dacă prin plug, grapă și baston se exprimă productivitatea solului sau prin tobă și poate printr-un simbol falic anexă, fecunditatea animală, este în fond unul și același lucru. Prin dualitatea între apărare și binecuvîntare se explică dubla întrebuințare a instrumentelor de dans, așa cum a fost descrisă în mod convingător de D. Zelenin, în dansul unei nopți de post din Georgia, în care sînt folosite o sită [35], un falus și două săbii [36]. În muzeul Berdo din Tunis am văzut o statuetă a lui Hercule într-o poziție, cred, coregrafică. În mîna dreaptă acest erou antic ține o ghioagă ca pentru apărare, iar în stînga organul bărbăției sale.

Astfel se manifestă în multitudinea instrumentelor coregrafice, care parțial iau forma unor instrumente muzicale, întreaga bogăție a reprezentărilor magice, care pe ici, pe colo, sînt uitate ca atare și existente doar ca fenomen exterior. În alte locuri mai sînt strîns legate de cultul fecundității. Importanța lor pentru cercetarea coregrafică impune procurarea altor documente, care fiind răspîndite departe unele de altele, trebuiesc strînse printr-o muncă migăloasă.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ РЕКВИЗИТ НА ВОСТОКЕ

С древних времен и до наших дней всюду наблюдается, что человек пользуется предметами, помогающими ему в танце. Такие предметы, как сабля, ружье или заменяющие их предметы — платочек, обруч, палка — служат как-бы продолжением рук танцоров, что дает им возможность исполнять самые сложные фигуры и показывать свою виртуозность. Но важно то, что в большинстве случаев употребляемые при танце предметы раскрывают идею культа танца.

В качестве первого употреблявшегося при танце предмета находим ружье, сохранившееся в некоторых танцах до наших дней. У некоторых народов, например, у турок его употребление может казаться символом воинственного народа. Но нельзя довольствоваться наблюдением только за внешне-героическим жестом, ибо первоначально употребление оружия или заменявших его предметов имело совсем другое назначение. О том, что речь идет не о символе военного героизма, свидетельствует тот факт, что оружие вошло и в

[34] David L. : Les rogations avant la lettre et le choeur des chantres au XVI-ème siècle avant J.C. *Revue du Chant grégorien*, 42 (1938), 112 şi 151.

[35] Sita are şi la sîrbi şi la bulgari însemnătatea unui aducător de fecunditate şi este folosită ca atare. E. Schneeweis explică aceasta prin cuvinte asemănătoare: sîrbeşte — sito-sită, sit = sătul. (Die Weinachtsbräuche der Serbkroaten, Wien, 1925, 111). Prin coinciderea cu obiceiul georgian pe care Schneeweis evident nu-l cunoaşte, această explicaţie apare insuficientă. Şi sita este un vas simbolic al fecundităţii. Conţine făină, iar în obiceiul nupţial macedonean, o pîine.

[36] Zelenin D.: Ein erotischer Ritus in den Öpferung der altaischen Türken. *Internationales Archiv für Ethnographie*. XXIX (1928), 97.

https://biblioteca-digitala.ro

женские танцы. В «гаремном танце» покрывало, заменяющее оружие, призвано защищать от злых духов.

Употребление оружия или заменяющих его предметов выполняло магическую защитную функцию.

Употребление ударно-звенящих инструментов, которые на определенном этапе отбивают ритм или поддерживают контр-ритм солиста (как, например, кастаньеты, ложки и т.д.), позволяет производит необходимый шум, подражающий выстрелам.

Исполняемый в большинстве случаев индивидуально танец с барабаном, в котором виртуозность перекликается с жонглерством, по сути подражает танцу с оружием, но является в то же время символом оплодотворения женщины. И здесь барабан служит средством для изгнания злых духов (в Турции на барабанах играют при лунных затмениях).

Одновременное употребление предметов — ружья, звенящих и ударных инструментов и т.д. — не случайно. Вообще связь между ними сводится к выполнению определенной функции, а именно, магической функции оплодотворения и защиты от невидимых врагов. Таким образом, двойственность функции — защиты и благословения — объясняет одновременное употребление нескольких предметов.

Частично предметы этого хореографического реквизита превратились в музыкальные инструменты, хотя вначале они выполняли магическую функцию в различных обрядовых действах.

ORIENTAL MUSICAL INSTRUMENTS AND (AUXILIARY) IMPLEMENTS

Since times immemorial, in practically every part of the world, man has been using an auxiliary object in the performance of his dances. These objects were either a sword, a weapon or a substitute thereof such as a kerchief, a hoop, a stick, all employed as an extension of the arms of the dancer, affording the latter the possibility of performing the most complicated figures and of exhibiting his virtuosity. It should be recalled that, in most cases, the objects employed reveal the idea of worship in dancing.

The first auxiliary object used in dancing was the weapon that has been preserved in certain dances up to the present day. With some nations — the Turks, for instance — its employment may be regarded as a symbol of a warlike people. The external heroic gesture cannot however be given as an exclusive explanation since initially the use of weapons or of their substitutes in dancing was designed to serve a different purpose.

A proof that they are not a symbol of warlike heroism can also be found in the fact that they have been introduced in women's dances too. In the "harem dance" the veil replaces the sword as a means of guarding the person against evil forces. The employment of weapons or their substitutes has fulfilled the magic function of protection.

The use of rattles that at times have come to accompany the rhythm or to uphold the counter-rhythm of the soloist (such as castanets, spoons, etc.) cause a noise meant to reproduce the clash of arms.

The dances accompanied by drum-beating, generally performed by a single individual with a virtuosity that is not infrequently akin to jugglery, are an imitation of a passage of arms. The drum-dances are however also the symbol of a fecundated woman and at other times a ritual designed to chase or exorcise evil spirits. (In Turkey, drums are beaten when the moon is in eclipse).

The simultaneous employment of these various objects: weapons, rattles, drums is not accidental. As a general rule their joint function can be reduced to the magic invocation of fertility and the defence against invisible foes. This dual purpose of protection and blessing explains the concomitant use of several instruments.

The choreographic auxiliary objects, which originally fulfilled a magic function in various rituals, have now been partly adopted as musical instruments.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE CICLURILE DE JOC DIN ARDEAL

ANCA GIURCHESCU

Stadiul actual al cercetărilor din domeniul folclorului coregrafic impune studierea amănunțită a tuturor aspectelor pe care ni le prezintă evoluția jocului popular, atît din punct de vedere istoric, cît și din punct de vedere al analizei structurii sale.

N-am putea afirma că problema « ciclului de jocuri » n-a constituit o preocupare sau, mai bine zis, n-a atras atenția folcloriștilor. Totuși pînă în momentul de față cercetarea acestui fenomen a fost doar sporadică și nu a format obiectul unor studii speciale.

Cu toate că ciclul de jocuri nu se prezintă ca un fenomen generalizat pe întreg cuprinsul țării, cunoașterea sa ne pune la îndemînă un instrument eficace în rezolvarea a numeroase date legate de studierea complexă a jocului, a corelației dintre diferitele jocuri, a influenței mediului asupra dezvoltării dansului popular etc.

În puține cuvinte acestea ar fi motivele care ne-au determinat să încercăm o primă schiță analitică a « ciclului de jocuri », schiță ce-și propune (pe baza materialului provenit, fie din cercetări directe întreprinse în raioanele Aiud, Turda și Luduș, reg. Cluj, fie pe baza materialului informativ privind regiunile Cluj, R.A.M., Stalin și Hunedoara) să ofere un punct de plecare pentru viitoarele studii — mult mai ample — pe care acest aspect al folclorului coregrafic le așteaptă.

O scurtă enumerare a unor elemente privind cercetarea jocului, cum ar fi:
— proveniența jocurilor noi în repertoriul satelor,
— gradul de asimilare a acestor jocuri în raport cu fondul tradițional,
— modul în care noile jocuri sînt primite sau nu de o comunitate oarecare,
— explicarea apariției formelor actuale în desfășurarea jocului și a transformării unor jocuri vechi ne fac să înțelegem pe deplin bogatul material pe care studiile privind acest aspect îl vor pune la dispoziția cercetătorilor din domeniul coregrafiei, indiferent de subiectul mai mult sau mai puțin amplu al lucrărilor lor.

Bazați pe aceste cunoștințe vom putea stabili mult mai ușor corelații între jocuri aparținînd unor zone diferite sau felul în care noile relații de producție existente în satul romînesc determină anumite transformări în viața jocului, precum și aspectul sub care se prezintă relația tradiție-inovație în folclorul coregrafic.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrarea de față — așa cum am afirmat și mai sus — nu pretinde în nici un caz să epuizeze sau cel puțin să analizeze fugar toate aspectele problemei «ciclului de joc», ci caută doar să stabilească cîteva coordonate necesare viitoarelor cercetări, ocupîndu-se în principal de aspectul formării și construcției ciclului și de formele sale de evoluție.

Cercetarea extinderii « ciclului », precum și studiul comparativ al « ciclurilor » din zone diferite se impun cu prioritate cercetărilor noastre viitoare, mai ales că materialul informativ depășește cu mult posibilitățile de cuprindere a unei lucrări de proporții reduse.

I.

Urmărind jocul în desfășurarea sa vie la hora satului, ne-a atras atenția deosebita importanță pe care țăranii o dau unei anumite succesiuni în ordinea desfășurării jocurilor, succesiune pe care am numit-o în mod convențional « ciclu ».

În linii generale un ciclu de joc poate fi caracterizat pe baza unor trăsături esențiale. Astfel:

— Jocurile care constituie un ciclu au *o succesiune fixă.*

— Ciclul se bazează pe un număr relativ restrîns de jocuri (3—5) despărțite prin pauze foarte scurte și numai în anumite cazuri prin pauze ceva mai lungi, natura lor indicînd gradul de legătură care există între jocurile din cuprinsul suitei.

— Se poate observa — în cazul ciclurilor ample — că primele 2—3 jocuri sînt mai puternic sudate între ele, în raport cu următoarele, de care sînt despărțite printr-o pauză bine marcată. Țăranii înșiși fac această diferențiere denumind prima parte a ciclului « un joc ».

— Urmărind organizarea ciclului în funcție de rolul atribuit jocurilor care îl compun, putem observa că: primul joc — cu care se deschide ciclul reprezintă, fie dansul cel mai vechi al repertoriului tradițional, fie — fapt des întîlnit în momentul actual — jocul cel mai iubit de tineret, deci cel mai frecvent.

— Jocurile din a doua parte a ciclului fac parte dintre jocurile de proveniență mai recentă în repertoriul local.

— Un aspect care indică fie o anumită înrudire între două jocuri sau o legătură foarte consolidată în cadrul ciclului este păstrarea aceluiași partener (fata) de la un joc la altul. Schimbarea fetei denotă în majoritatea cazurilor sfîrșitul ciclului sau trecerea la jocurile mai noi introduse.

În ansamblul vieții coregrafice a unui sat, ciclului de jocuri i se poate atribui o oarecare funcție socială, ce se exprimă atît prin importanța deosebită pe care ciclul o are în comparație cu celelalte jocuri din repertoriu, cît și printr-un număr de obiceiuri și reguli de comportare legate de desfășurarea sa.

Întotdeauna ciclul este acela care deschide « hora » duminica, marcînd de fapt începutul ei real.

Țăranii obișnuiesc să socotească durata unei « hore », după numărul ciclurilor care au fost executate în acest răstimp. Acesta este motivul pentru care cînd ne întîlnim cu expresia, « astăzi s-au făcut 4 jocuri » subînțelegem de fapt că la « hora » satului s-au jucat 4 cicluri.

https://biblioteca-digitala.ro

Bineînțeles la « horă » se pot întîlni și alte jocuri, neorganizate în suită, ce trec însă aproape neobservate comparativ cu jocurile componente ale ciclurilor.

Din acest motiv participarea la ciclu este supusă unor reguli prestabilite, reguli ce prezintă o serie de particularități pe sate sau zone mai mici. Dintre ele ne vom opri asupra acelora care au un caracter mai general. Primul joc din ciclu este început și condus fie de unul din chezași (feciori care organizează hora), fie de un om mai în vîrstă, bun jucător și care se bucură de o deosebită prețuire în mijlocul comunității.

Totodată, în primul ciclu băieții sînt obligați, conform obiceiului, să-și aleagă ca parteneră o rudă apropiată și numai după aceea au libertatea de-a juca cu fata ce le e dragă. Feciorului, care se găsește în fruntea jocului, îi revine sarcina ca la fiecare ciclu să aibă parteneră pe fata care dă de mîncare muzicanților, « jucarea fetei înainte » reprezentînd un gest de deosebită prețuire.

II.

Formarea și organizarea ciclurilor de joc prezintă, în funcție de o serie de factori, două aspecte principale și totodată fundamental diferențiate. (Această diferențiere este legată atît de procesul intim de formare al celor două tipuri de cicluri cît și de faptul că apariția lor se situează pe trepte foarte depărtate în scara evoluției jocului popular).

Primul aspect corespunde unui stadiu foarte vechi, astăzi, în majoritatea cazurilor, prezentîndu-se sub o formă schimbată, datorită procesului de evoluție. Cel de-al doilea însă reprezintă un aspect contemporan, formarea sa putînd fi sezisată chiar și în momentul de față. Iată cauzele care ne-au determinat să denumim în mod convențional — primul aspect al ciclului « ciclu tradițional », iar pe cel de-al doilea « ciclu nou ».

Considerînd aspectul *tradițional* al formării ciclului ca cel mai caracteristic, vom încerca în cele ce urmează o scurtă analiză a sa, analiză ce se bazează pe exemplele vii furnizate de cercetările făcute într-o zonă bine delimitată, cuprinzînd raioanele Aiud și Turda, unde ciclul tradițional de jocuri dă încă dovadă de multă vitalitate.

Prima și cea mai importantă observație pe care o putem face se referă la faptul că acest ciclu s-a format prin *gruparea mai multor jocuri în jurul unui dans central.*

În zonele mai sus amintite la baza repertoriului tradițional se găsește jocul denumit Haidău. Fără a încerca o mai amănunțită analiză a sa — lucru ce ar putea forma obiectul unui studiu de sine stătător — trebuie să arătăm că acest joc poate fi considerat ca făcînd parte din grupul jocurilor foarte vechi ale repertoriului romînesc. Așa după cum reiese din diverse documente istorice [1], el pre-

[1] Gh. Alexici: Pagini din trecut — Din trecutul poeziei populare romîne. *Luceafărul*, 1903; Branişte, V.: Muzică şi dans în secolul XVI—XVII. Anuarul pentru Societatea Română de Teatru, 1908; Branişte, V.: Călușerulŭ jucatŭ în secolulŭ alŭ XVI-lea. *Transilvania*, Sibiu, XXII (1801) *Nr. 8*; Negrea, Marţian: Un compozitor romîn ardelean din sec. XVII — Ion Caioni. *Melos*; Fábo Birtolon: A magyar népdal zenei fejlödése. Budapest, 1908; Boiu, B Ion: Martin Opitz şi Romînii. *Telegraful Romîn*, Sibiu 1906, 75—78; Onciu, Gh.: Sulzer despre muzica noastră. Cernăuți, 1937; Sulzer, Joseph: Geschichte des Transalpinischen Daciens.1781, vol. II.

https://biblioteca-digitala.ro

zintă o strînsă legătură cu jocurile fecioreşti-milităreşti maghiare din secolul al XVII-lea, denumite « Hajdu-tanc » a căror formă şi structură a îngăduit stabilirea unor filiaţiuni directe cu jocurile arhaice păstoreşti, de largă răspîndire în Ungaria, Slovacia, Ardeal etc. Aceste fapte precizează aspectul său cel mai pregnant şi anume cel de joc bărbătesc.

Dar ceea ce ne interesează în primul rînd este faptul că în zona cercetată, Haidăul nu apare astăzi sub forma unui singur joc, ci a unui complex cuprinzînd 3 jocuri, cu denumiri proprii, avînd fiecare caracteristici structurale clar individualizate: primul, un joc fecioresc de ceată denumit « Haidău » sau « Plimbare », cel de-al doilea un joc de perechi « Purtată », iar cel de-al treilea « De ponturi cu fata » sau « De bîtă ». Acest ultim dans cu toate că se desfăşoară în formaţie de perechi, este executat numai de către băieţi, fetele servind drept sprijin pentru spectaculoasele sărituri pe care ei le execută [2].

Cu toate acestea, ţăranii localnici le consideră « un singur joc » reunindu-le sub acelaşi nume, Haidăul, ceea ce parcă ar vrea să demonstreze că Plimbarea, Purtata sau De bîtă nu sînt jocuri independente, ci doar părţile unui acelaşi tot. Dar nu numai numele leagă aceste trei jocuri, ci în însăşi desfăşurarea lor se simte clar tendinţa de-a li se conferi o succesiune organic sudată, prin eliminarea, pe cît posibil, a pauzelor şi a schimbărilor de formaţie.

Căutînd să stabilim poziţia pe care aceste jocuri o au unul faţă de celălalt, vom observa că ele îndeplinesc toate condiţiile unui ciclu, dintre care reamintim pe cele mai evidente: o succesiune fixă, lipsa aproape totală a pauzelor dintre jocuri, păstrarea aceleiaşi partenere în tot decursul jocului de perechi şi mai ales faptul că ţăranii le consideră un tot unitar reunindu-le sub o singură denumire.

Trecînd la determinarea modului de construire a acestui ciclu, putem pe baza materialului expus, să tragem următoarele concluzii:

a) Iniţial, aşa cum apare din diverse documente, Haidăul era un joc bărbătesc de ceată.

b) În jurul acestui joc de bază s-au grupat alte două dansuri care au fost unite sub aceeaşi denumire de Haidău.

c) Cu toate că aceste trei jocuri au o individualitate proprie, exprimată printr-o structură diferită şi denumiri suplimentare proprii, ele sînt considerate ca un « singur joc », sensul exact al acestei expresii putînd fi asimilat cu cel de ciclu.

Un stadiu mai avansat al cercetărilor în acest domeniu ar putea lămuri care a fost procesul intim de sudare a celor trei jocuri, care ar putea fi proveniența lor şi raportul de vechime în care se găsesc.

De exemplu, cel de-al doilea joc din Haidău, Purtata, desfăşurîndu-se în formaţie de perechi, poate fi situat pe o treaptă istorică superioară jocului bărbătesc de ceată; aceasta deoarece în evoluţia coregrafiei populare, jocurile de perechi prezintă un stadiu mai evoluat faţă de cele de grup, fie ele bărbăteşti sau de femei.

---

[2] În acest sens sînt interesante şi datele bibliografice — deşi foarte reduse — care ne dau descrieri amănunţite asupra desfăşurării acestui joc: Gerando (A. de): La Transylvanie et ses habitants. Paris, 1845, 311; Sulzer: op. cit.; Tudor Pamfile: Jocuri de copii. Mem. al doilea. Analele A.R. Tom. XXIX Mem. Secţiei Lit.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă din punct de vedere ritmic ca și al tehnicii pașilor, Purtata prezintă asemănări, pînă la identitate, cu unul din cele mai frecvente jocuri locale — Învîrtita — forma de desfășurare, atitudinea ceremonioasă, aproape rigidă a dansatorilor, în genere, stilul jocului, ne fac să ne gîndim la o posibilă influență asupra ei a dansurilor istorice practicate în trecut și la curțile magnaților unguri din Ardeal.

Probleme tot atît de interesante ridică și cel de al treilea joc din cadrul Haidăului: De ponturi sau De bîtă. Însăși dubla denumire a jocului indică existența unor aspecte diferite.

Ca denumire « De ponturi » se referă în mod special la jocul inclus în ciclul Haidău, joc în care executanții sînt numai bărbați, femeile servind doar ca sprijin pentru a le susține echilibrul în timpul săriturilor.

Cea de a doua denumire a jocului « de bîtă », indică un același dans din punct de vedere strict al tehnicii, dar în care sprijinul dat de femeie este înlocuit cu sprijinirea în bîtă. Această simplă schimbare a unuia dintre elementele exterioare ale dansului corespund însă unor transformări esențiale ale caracterului și funcției jocului. Astfel, în timp ce în forma sa primă acest dans cu toate că nu solicita participarea femeii, decît în mod cu totul pasiv ca sprijin — căpăta prin prezența ei funcția de joc social component al unui ciclu; în forma de joc « de bîtă » devine un dans eminamente bărbătesc, deseori independent de ciclul inițial, îndeplinind actualmente funcția de joc de virtuozitate.

Aceste simple observații făcute în legătură cu cel de al treilea dans din Haidău, ne pot sugera ipoteza că jocul « de bîtă » a existat ca joc de sine stătător înaintea formării ciclului Haidău și că a fost ulterior introdus în suită, schimbînd prin noua sa funcție sprijinul în bîtă cu cel pe umerii fetei [3]. Se poate tot atît de bine ca ambele forme să fi coexistat — cum și astăzi întîlnim unele exemple — ele corespunzînd unui aceluiași dans cu două aspecte diferite dictate de împrejurări: prezența sau lipsa fetelor.

Oricare ar fi însă rezolvările date acestor întrebări un fapt rămîne stabilit cu precizie și anume că toate jocurile amintite mai sus: Haidăul, Purtata, De ponturi cu fata, se grupează într-o formă ciclică sub denumirea de Haidău, pe baza procedeului caracterizat de noi prin « *grupare în jurul unui dans central* ».

Lărgind sfera observației de la Haidău, care în mentalitatea țăranilor formează « un joc » constituit — adăugăm noi — după regulele ciclului, la ciclurile formate din jocuri ce nu sînt reunite sub o singură denumire, vom încerca să urmărim acest fenomen, în funcție de toate celelalte jocuri ce formează repertoriul local.

Repertoriul unei zone apropiate — raionul Turda (Mărăceni) — cuprinde alături de ciclul Haidău încă trei jocuri: Învîrtita, Hațegana și Ungurește. Aceste jocuri corespunzătoare unor etape diferite în evoluția repertoriului local se grupează în jurul Haidăului sub forma unui nou ciclu.

Astfel, în cazul de față, putem semnala existența a două cicluri în cuprinsul repertoriului și anume: unul care este format din Haidău — considerat de data

[3] O formă — am putea-o numi intermediară — am întîlnit-o atît în descrierea făcută de A. de Gerando (vezi nr. 2), cît și în informațiile din comuna Șeulia., rn. Luduș, reg. Cluj, unde vechiul ciclu era început de « Jocul de bîtă ». În timp ce băieții executau figurile sprijinindu-se în bîtă, fetele se plimbau în jurul lor, formînd o horă. (Hanc Alex., 72 ani, Coman Patriche, 50 ani, Coman Ioana, 74 ani).

https://biblioteca-digitala.ro

aceasta de noi ca un singur joc — împreună cu Învîrtita, Haţegana şi Ungureşte şi un al doilea ciclu format din însuşi părţile componente ale Haidăului [4]. Pentru a diferenţia aceste două cicluri asemănătoare prin modul lor de formare, am denumit primul, *ciclu propriu-zis*, iar pe cel de al doilea *subciclu*. De sigur, în desfăşurarea vie a jocului la hora satului această diferenţiere reiese ca fiind pur teoretică, deoarece în cadrul ambelor cicluri jocurile capătă o aceeaşi importanţă.

Dacă ne referim însă, la modul în care se realizează legătura între jocuri, se pot observa următoarele: sudura cea mai strînsă se evidenţiază în cadrul Haidăului, unde, după cum am arătat mai înainte, cele trei jocuri componente dau impresia că decurg unele din altele, pauzele fiind imperceptibile. În cazul ciclului propriu-zis (Haidăul împreună cu Învîrtita, Haţegana şi Ungureşte), legătura cea mai strînsă există între Haidău şi Învîrtită, aceste două jocuri formînd o unitate bine conturată pe care ţăranii au denumit-o « joc romînesc ». Asemenea subciclului Haidău, şi între aceste două jocuri nu se face decît o foarte mică pauză şi în nici un caz nu se schimbă fata.

O altă observaţie pe care o putem face în legătură cu ciclurile propriu-zise, observaţie care ne dezvăluie încă una din caracteristicile formării ciclurilor prin grupare, este aceea că jocurile care le compun *coincid totodată cu repertoriul tradiţional*. Referindu-ne la aceeaşi zonă putem trage concluzia în urma multiplelor informaţii, că repertoriul cel mai vechi amintit cuprindea numai două jocuri şi anume: Haidăul (cu cele trei părţi ale sale) şi Învîrtita, jocuri care formau totodată şi un ciclu [5].

Dacă ne referim la jocurile mai noi pătrunse în repertoriul local — în cazul de faţă, Haţegana şi Ungureşte — constatăm următoarele: primul dintre ele a cărui vechime nu depăşeşte douăzeci de ani dar care prin caracterul său vioi a devenit un joc foarte frecvent în rîndurile tineretului a fost în scurt timp asimilat repertoriului şi stilului local, fiind introdus totodată şi în ciclu [6]. Spre deosebire de el Ungureşte, deoarece este încă considerat un joc de împrumut, nu face parte decît în mod cu totul sporadic din ciclul de joc.

Ce putem deci desprinde din aceste observaţii: a) ciclurile formate prin grupare cuprind toate jocurile de bază ale repertoriului tradiţional; b) o dovadă a integrării unui joc nou, de influenţă, în repertoriul local este includerea sa în ciclul de joc. Sistematizînd cele expuse pînă aci, în legătură cu modul de formare al ciclului tradiţional, putem formula următoarele concluzii:

1. Formarea ciclurilor tradiţionale s-a realizat pe baza principiului grupării unor jocuri în jurul unui dans central.

---

[4] Se mai poate urmări acelaşi fenomen în satele: Geomol, rn. Alba, reg. Hunedoara; Gîrbova, Aiudu de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj (vezi anexa 1, 2, 5).

[5] Repertoriul tradiţional cuprinzînd jocuri organizate sub formă de ciclu se întîlneşte şi în: Ciunga, rn. Turda, reg. Cluj; Şeulia, Lechinţa, rn. Luduş, reg. Cluj; Aiudu de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj; Sălcuţa, rn. Beclean, reg. Cluj; Archiud, Şieuţ, rn. Bistriţa, reg. Cluj; Mocod, Sanţ, Floreşti, Sînjorz băi, Coşbuc, rn. Năsăud; Monor, Săcalul de pădure, Hodac, rn. Reghin R.A.M.; Veza, rn. Tîrnăveni, reg. Stalin; Muncelul Mare, rn. Ilia, reg. Hunedoara (vezi anexa: 9,81, 83, 4, 31, 33, 41, 45, 48, 53, 54, 55, 61, 66, 68, 72, 74, 80).

[6] Introducerea unui joc în ciclul tradiţional se poate urmări şi în satele: Geomal, rn. Alba, reg. Hunedoara; Gîrbova, Aiudul de Sus, Ciumbrud, Ocna Mureş, rn. Aiud, reg. Cluj; Măhăceni, Luncani, Cristur, Urca, Tritiu, Hădărău, Cheţa, Vaidasig, Lunca Arieşului, rn. Turda, reg. Cluj. Vezi anexa: 1, 2, 5, 7, 8, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23. Acelaşi aspect poate fi sezisat şi în alte raioane.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Deoarece ciclul tradițional cuprinde în forma sa tipică jocurile de bază ale repertoriului local, înseamnă că zonele folclorice ce prezintă asemenea cicluri au un repertoriu tradițional redus. (În general 3—5 jocuri).

3. Nu numai atestările informațiilor provenite din cercetările de teren dar și faptul că ciclul tradițional cuprinde în primul rînd jocurile cele mai vechi ale repertoriului local, demonstrează vechimea acestui fenomen în viața coregrafiei populare.

III

Ca fenomen viu, făcînd parte integrantă din viața jocului, ciclul tradițional prezintă în cursul evoluției sale istorice multiple transformări, care îi determină aspecte deosebit de variate și uneori chiar contradictorii. Ele marchează un anumit stadiu în evoluția fenomenului, fiind formele cele mai frecvente — am putea spune chiar unicele — sub care întîlnim astăzi ciclul tradițional.

a) Ciclul prin definiție constituie o formă închisă, am putea spune chiar rigidă. Spargerea acestei unități prin introducerea de jocuri noi, reprezintă unul din aspectele cele mai caracteristice ale transformării sale în timp. Jocurile introduse ulterior în repertoriul local, fac întotdeauna parte din categoria jocurilor de influență. În momentul în care aceste jocuri sînt complet asimilate ele sînt integrate în ciclul de joc. Integrarea se produce însă cu mare greutate și în timp îndelungat, deoarece chiar acceptat fiind în ciclu, jocul trece prin etape sau stadii diferite.

Ca un prim stadiu ar putea fi considerată apariția *sporadică* a unui joc în cadrul ciclului, stadiu care se referă la dansurile de proveniență recentă în repertoriul local. Spre exemplu în Comuna Ciunga, rn. Aiud, reg. Cluj, ciclul tradițional de joc este format din Purtată și De-nvîrtit. Alături de aceste jocuri Ceardașul, dans cu o vechime de circa 30—40 de ani, este și el integrat uneori în ciclu. Spunem « uneori », deoarece în foarte multe cazuri diferențierea care se face între jocurile tradiționale ciclice și el este foarte pregnantă. În această situație ceardașul se joacă doar în afara ciclului, în grupul jocurilor noi, neasimilate.

Cel de al doilea stadiu este caracterizat prin introducerea *definitivă, permanentă*, a jocului de proveniență nouă în cuprinsul ciclului. Totuși, poziția pe care acest joc recent introdus o are în raport cu celelalte componente ale ciclului, subliniază în mod evident caracterul său de joc nou, nu total asimilat. Diferențierea este marcată, atît printr-o pauză, care uneori durează pînă la cinci minute și care desparte cu claritate jocurile ce formează ciclul deja existent de jocul nou, cît și de schimbarea unuia din parteneri (fata), fapt pe care nu-l întîlnim în cazul ciclurilor perfect închegate. Un argument în plus ar fi și cel privind denumirea pe care țăranii o dau în acest caz primei părți a ciclului. Deși această primă parte este formată din mai multe jocuri ei o consideră « un joc », delimitînd astfel ciclurile formate din jocurile vechi, de jocul de proveniență recentă. Acesta este și cazul ciclului pe care l-am întîlnit în comuna Aiudu de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj. Schematic el s-ar prezenta astfel: Haidău, Învîrtită (formînd « un joc ») — pauză — Zdrăncănită — pauză ce încheie ciclul.

Cel de al treilea stadiu reprezintă *încadrarea completă* a jocului de proveniență nouă în ciclul de bază. În cazul de față între jocurile existente anterior

https://biblioteca-digitala.ro

în ciclu și cel ulterior înglobat nu se mai face nici o diferențiere. Ca exemplu tipic poate servi ciclul cunoscut în satul Ocolișel, rn. Turda, reg. Cluj, format din: Romînește (Purtată), Bătrînește (Învîrtită) și Țigănește, ca și cel întîlnit în multe din comunele din jurul Cîmpiei Turzii, rn. Turda, reg. Cluj. (Vezi anexă 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21).

Aceste trei etape analizate mai sus, pot fi urmărite atît pe un plan orizontal cît și pe unul vertical. Primul se referă la răspîndirea teritorială a fenomenului. Urmărirea lui ne dă posibilitatea comparării stadiilor deosebite de evoluție în care ciclul de joc se găsește în diversele puncte ale zonei respective, ajutînd prin aceasta la elucidarea unor probleme legate de însăși evoluția istorică a jocului. Concentrînd însă cercetarea transformărilor ciclului la un singur sat, mergînd deci în adîncime, pe plan vertical, se va observa că etapele pe care le parcurge reproduc identic stadiile întîlnite în satele cu nivel de evoluție diferit. Esența procesului constă în tendința permanentă de lărgire a ciclului prin înglobarea de noi jocuri.

Pătrunderea jocurilor noi, din repertoriul general în ciclu, duce treptat la totala sa destrămare. Faptul constituie un proces normal, deoarece suita devine cu atît mai puțin stabilă cu cît numărul de jocuri ce o compun este mai mare. În acest caz, jocurile încep să capete o individualitate mai accentuată, se dezvoltă independent, pierzînd prin aceasta, treptat, contactul dintre ele[7].

b) În cadrul ciclului intervin însă și alte transformări care pot servi ca un indiciu al evoluției lui.

Dintre ele, fenomenul de *inversare* a ordinei jocurilor, prin schimbarea rolului lor în ciclu, se impune ca fiind deosebit de pregnant. Fenomenul poate fi pus mai clar în evidență, dacă vom urmări în mod comparativ construcția ciclurilor în mai multe sate, fiecare corespunzînd unui stadiu diferit de dezvoltare.

Forma cea mai veche a ciclului tradițional ne este dată de jocul Haidăul, prin cele trei părți componente ale sale: Haidău (plimbare) Purtata, Ponturi cu fata (Aiudu de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj). Cu cît înaintăm mai sus pe Valea Mureșului, Haidăul dispare din ciclu întîi ca denumire, apoi ca joc, locul său fiind luat de cel de al doilea joc Purtata. De unde în forma sa inițială rolul cel mai important în ciclu era deținut de primul joc, cel bărbătesc, acum trece în fruntea suitei un joc de pereche. Această înlocuire nu s-a produs brusc, așa încît Purtata din comuna Ciunga, rn. Aiud, reg. Cluj, înglobează într-o formă rudimentară și plimbarea feciorilor; în schimb, la Cîmpia Turzii și Luna, rn. Turda, reg. Cluj, Purtata devine un joc de sine stătător și cel mai important din ciclu.

Pornind deci de la ciclul inițial Haidău (Haidău, Purtată, Ponturi) și Învîrtită se trece la: Purtată (cu o mică parte introductivă asemănătoare Plimbării și cu un final foarte asemănător jocului de ponturi din Haidău și Învîrtită), spre a se ajunge la Purtată și Învîrtită.

Urmărind același fenomen, de data aceasta în cadrul unui singur sat vom putea face următoarea observație: ciclul inițial din satul Șeulia, rn. Luduș,

[7] Dăm ca exemplu ciclurile întîlnite în comunele: Deleni, rn. Beclean, reg. Cluj; Feldioara, rn. Sărmaș, reg. Cluj; Boj, rn. Cluj, reg. Cluj; Lechința săsească, rn. Beclean, reg. Cluj; Posmuș, rn. Bistrița, reg. Cluj; Pogăceana, rn. Sărmaș, reg. Cluj; Goreni, rn. Reghin R.A.M. Vezi anexa: 24, 25, 28, 34, 40, 47, 71.

https://biblioteca-digitala.ro

reg. Cluj, era: De bîtă (joc bărbătesc), Portul (joc mixt de perechi) și Învîrtită. El se transformă în Port, Ponturi (feciorești), Învîrtită, spre a deveni în cele din urmă: Port, Învîrtită, Ponturi, Hațegană. Și în acest caz jocul bărbătesc pierde din importanță în favoarea jocurilor de perechi.

Dintre cele mai importante cauze care stau la baza acestui proces evolutiv menționăm două: 1) Tendința tot mai accentuată a tineretului de a înlocui jocul de grup cu cel de perechi și cel cu împărțire pe sexe în joc mixt. (Acest fenomen este larg răspîndit pe întreg teritoriul țării). 2) Jocurile care cer o organizare strictă a formației, un număr mare de participanți și un conducător care să « facă jocul », sînt înlocuite cu dansuri de perechi liber repartizate în spațiul de joc și care se pot executa cu orice număr de dansatori. Aici vom interveni cu un exemplu: atît Haidăul cît și Purtata, jocuri ce aparțin primei categorii și care deschid un ciclu în mod obișnuit, sînt precedate în unele cazuri de către Învîrtită. Aceasta, deoarece, în special la începutul horei duminicale « pînă se strînge lumea », organizarea Haidăului și Purtatei e foarte dificilă [8]. Astfel, schimbîndu-se ordinea jocurilor în cadrul ciclului el se conturează în felul următor: Învîrtită, Haidău (Purtată) uneori din nou Învîrtită etc. (Ex.: Lechința, rn. Cluj: Învîrtită, Haidău (De-a lungu) Țigănească; Șeulia, rn. Luduș: Denvîrtit, De purtat, De învîrtit; Pădureni, rn. Hunedoara: De doi, Brîu, De doi, Ardeleană [9].

c) Al treilea aspect al procesului evolutiv se manifestă prin faptul că unele jocuri de bază se desprind din cuprinsul ciclurilor: 1) fie dispărînd complet, 2) fie rămînînd ca jocuri independente în cadrul repertoriului.

1. Dispariția unor jocuri din repertoriul curent este un fenomen frecvent întîlnit în viața folclorului coregrafic. Ea poate fi *parțială* — ne referim la jocuri ce încă mai persistă în memoria oamenilor în vîrstă sau pot fi reproduse de ei — și *totală*. În acest caz jocul iese complet din viața folclorică a comunității, existența lui putînd fi stabilită doar în urma cercetărilor cu caracter istoric. Se observă că, în comparație cu jocurile ce nu sînt grupate într-o suită, cele ciclice se mențin cu mai multă tenacitate. Astfel, putem să întîlnim alături de jocuri de proveniență recentă altele foarte vechi și care au dispărut acolo unde ciclul e pe cale de destrămare.

2. Desprinderea unui joc din ciclu și trecerea sa în repertoriul general constituie un aspect evolutiv, mai rar întîlnit și pe care l-am sezisat doar în cazul ciclului urmărit de noi în satul Șeulia, rn. Luduș, reg. Cluj.

Urmărind aspectul istoric al ciclului respectiv am stabilit ca cea mai veche formă a sa următoarea: De bîtă, Port și Învîrtită. În acest ciclu, jocul De bîtă avea o amploare foarte mare, la el participînd nu numai băieți dar și fetele. Acestea, în timp ce feciorii sprijiniți în bîte făceau diverse sărituri spectaculoase, « se plimbau » jur împrejurul lor, cu pași lenți, ținîndu-se de mînă ca la horă. În următoarea fază de evoluție a ciclului, jocul De bîtă se desprinde din suită rămînînd doar ca un joc ce deschide hora duminicală, executîndu-se deci numai

---

[8] Informatoarea Sălăjan Victoria 33 ani (Ciunga, rn. Aiud, reg. Cluj) « Se juca şi numai învîrtită şi ţeardaş că nu iera ţine să facă jocu de purtat ».

[9] Acest proces mai poate fi întîlnit în: Coc, Lunca Arieşului, rn. Turda, reg. Cluj; Căşeiu, rn. Dej, reg. Cluj; Nimigea, Ilva Mare, rn. Năsăud, reg. Cluj. Vezi anexa: 13, 23, 36, 58, 60.

https://biblioteca-digitala.ro

o singură dată într-o zi de joc. Apoi, treptat, el nu mai face parte nici din primul ciclu, ci devine un joc izolat, trecînd în repertoriul general. În această situație el este din ce în ce mai puțin cerut, se simplifică mult din punct de vedere tehnic, își schimbă funcția din joc social în joc de virtuozitate, prin faptul că la el nu mai participă fetele și pînă la urmă dispare total.

d) Toate aspectele pe care le poate îmbrăca ciclul în evoluția sa duc în cele din urmă în faza finală la destrămarea sa.

În momentul de față această tendință se manifestă cu deosebită pregnanță și am putea afirma chiar că în toate punctele cercetate de noi, ciclul de joc se află într-un stadiu mai mult sau mai puțin accentuat de dizolvare.

Fenomenul se poate explica ținînd seama de faptul că generația nouă se împacă mai greu cu formele rigide pe care ciclul le impune desfășurării jocului, forme ce nu mai corespund tendințelor sale actuale. În schimb jocurile de perechi, cu caracter mai vioi, mai dinamic, ca de exemplu: Învîrtita, Ungurește, Hațegana, Țigănește, sînt din ce în ce mai frecvente la hora satului înlocuind Haidăul sau Purtata, jocuri ce constituiau elementul de bază al ciclului [10]. În general, în cuprinsul suitei jocurile se găsesc într-un anumit echilibru în ceea ce privește frecvența lor. Din momentul în care unui dans i se dă o importanță deosebită devenind cel mai frecvent la hora satului și cel mai iubit, el începe să-și trăiască o viață proprie, care nu mai ține seama de formele ciclice ajungînd în cele din urmă să domine și să îndepărteze restul jocurilor care au format ciclul. Acesta este cazul Învîrtitei, joc care inițial a făcut parte din ciclu dar care în momentul de față este atît de frecvent încît a devenit de sine stătător [11].

Dispariția completă a ciclului tradițional de jocuri este în unele cazuri precedată de o fază intermediară, în care dansurile nu mai păstrează o formă de suită, avînd o succesiune absolut liberă; totuși de cîte ori va apărea Purtata ea va fi fără excepție urmată de Învîrtită, reproducînd prin această legătură un aspect fragmentar al ciclului inițial. (Exemple găsim în special în satele din apropierea Cîmpiei Turzii, rn. Turda, reg. Cluj). Acest aspect este poate unul din cele mai frecvent întîlnite în toate zonele unde găsim ciclul tradițional. El dovedește că, deși pe cale de dispariție, fenomenul « ciclizării » constituie unul din elementele de bază ale repertoriului, deoarece el este păstrătorul tradiției și totodată exemplificarea vie a evoluției folclorului coregrafic în zonele care cunosc sau au cunoscut în timp ciclul tradițional.

IV

La începutul acestei lucrări am amintit că procesul de formare a ciclului în general prezintă două aspecte. Dacă pînă acuma am căutat să analizăm modul de constituire și evoluția ciclului tradițional, în cele ce urmează vom expune foarte pe scurt cîteva observații în legătură cu ciclul nou [12]. Nu vom insista

[10] Vezi anexă: 6, 63, 75, 26, 27, 36, 47.

[11] Informatoarea Maria Degan 35 ani (Șeulia, rn. Luduș, reg. Cluj) « Port și Învîrtită ieră « un joc ». După aia se juca numai Învîrtită. Asta tot « un joc » ieră ».

[12] Deoarece în zona cercetată (rn. Aiud, Turda, Luduș, reg. Cluj)] nu întîlnim ciclul nou, iar datele pe care le deținem în legătură cu el sînt insuficiente, provenind fie din culegeri anterioare făcute în zone diferite, fie din material informativ aflat în arhiva Institutului, nu avem pretenția în lucrarea de față de a analiza mai în adîncime acest aspect deosebit de interesant al ciclurilor.

Aceasta va rămîne o problemă deschisă pentru viitor.

https://biblioteca-digitala.ro

asupra formelor sale de evoluție, fenomenul însăși fiind în plină efervescență de formare și neprezentînd încă aspecte cristalizate, care ar putea fi fixate de observația noastră.

Spre deosebire de ciclul tradițional, a cărui răspîndire este limitată la zone circumscrise, aspecte ale formării ciclului nou pot fi întîlnite aproape în întreaga țară.

Apariția ciclului nou se bazează pe principiul *selecționării* din cadrul repertoriului local a unui număr restrîns de jocuri, care devin treptat, datorită frecvenței mari pe care o capătă la diversele ocazii, componentele principale ale repertoriului de bază. Putem deduce de aici că formarea acestui tip de ciclu presupune — spre diferență de ciclul tradițional — existența inițială a unui *repertoriu extins* ca număr de jocuri. Într-adevăr, exemplele oferite de zona Ardealului de sud sînt edificatoare în acest sens. Repertoriul tradițional al satelor de aici cuprinde în medie douăzeci de jocuri. (Aproximativ 30 la Sibiel și 25 la Rășinari, raionul Sibiu, reg. Stalin). La o cercetare mai superficială am fi totuși tentați să considerăm repertoriul respectiv ca redus, deoarece în mod frecvent la hora satului nu se joacă decît 4—5 jocuri. Aceste jocuri reprezintă însă tocmai ciclul care s-a format.

Apariția ciclului nou se bazează pe principiul bine cunoscut că în procesul de transmitere și preluare a jocurilor, tineretul își va însuși dintr-un repertoriu mai amplu doar acele dansuri care corespund întru totul orientării gustului său. Ca exemplu dăm ciclurile de joc din Rășinari, rn. Sibiu, reg. Stalin: Învîrtita, Hațegana, Sîrba; Sibiel, rn. Sibiu, reg. Stalin: Învîrtita, Hațegana, Rîureana; Gura Rîului, rn. Sibiu reg. Stalin: Fecioreasca, Învîrtita, Hațegana etc.

Structura jocurilor care compun ciclul indică încă odată preferința tineretului spre jocurile dinamice care se desfășoară în formații de perechi.

Alte aspecte pe care le prezintă procesul de formare a ciclului nou arată că selecționarea jocurilor ține seama și de rolul inițial pe care ele le-au deținut în cadrul repertoriului general. În acest caz, vom întîlni întotdeauna în componența ciclului unul sau două jocuri principale ale repertoriului local. Spre exemplu, în Muscel, oricare ar fi ciclul el va cuprinde Brîul și Sîrba (comuna Jugur rn. Muscel, reg. Pitești).

O ultimă și cea mai importantă caracteristică a formării ciclului nou este *contemporaneitatea* sa. Spre deosebire de ciclul tradițional a cărui formare o situăm într-un trecut foarte îndepărtat, ciclul nou constituie un proces în plină dezvoltare putînd fi supus observației noastre directe. Este interesant de amintit în acest sens că am întîlnit pînă și cu ocazia « balurilor » tendința de a cicliza dansurile obișnuite, ca: fox, vals, tango, horă și sîrbă.

Cielurile noi, prezintă următoarele particularități: în primul rînd, construcția lor nu corespunde întotdeauna principiilor arătate în introducerea lucrării ca determinînd un ciclu propriu-zis. Astfel, în multe cazuri jocurile selecționate din cadrul repertoriului general nu au succesiune fixă, totuși forma lor ciclică începe să se contureze prin existența unui joc cu o importanță deosebită în raport cu celelalte și care are întotdeauna rolul jocului de început.

O altă caracteristică ar putea fi considerată repetarea mai mult decît o dată a unui joc în cuprinsul aceluiași ciclu. Bine înțeles, acest fapt indică totodată că jocul respectiv este cel mai important în ciclu și cu cea mai mare priză la tineret.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca o concluzie generală asupra ciclului nou trebuie să arătăm că formarea lui reprezintă pentru repertoriul respectiv un proces de sărăcire a repertoriului tradițional, deoarece jocurile care nu intră în componența ciclului vor fi din ce în ce mai rar jucate la hora satului, chiar și la nunți, pentru ca în cele din urmă să dispară cu totul.

În încheiere am dori să extragem din contextul lucrării cele cîteva coordonate pe care le socotim determinante în caracterizarea ciclurilor de joc și anume:

În momentul de față ciclurile de joc se prezintă sub două aspecte: ciclul tradițional și ciclul nou.

1. *Ciclul tradițional* după cum indică și numele — reprezintă forma veche a ciclului, formă pe care nu o întîlnim decît în anumite zone ale țării.

2. La baza procesului de formare a ciclului tradițional, după cum reiese din contextul lucrării există anumite reguli care se pot pune în evidență în urma unor studii de adîncime și care caracterizează totodată acest ciclu.

3. În evoluția sa istorică ciclul tradițional se prezintă ca un fenomen viu, supus procesului de transformare. Formele multiple pe care le îmbracă pot fi concentrate la cîteva aspecte caracteristice corespunzătoare unor anumite etape în dezvoltarea sa.

4. *Ciclul nou* corespunde unei faze noi, contemporane de formare a ciclurilor și care nu prezintă pînă în prezent aspecte cristalizate. Spre deosebire de ciclul tradițional ciclul nou poate fi întîlnit aproape pe întreg teritoriul țării.

Ca o concluzie generală legată de forma actuală pe care o prezintă ciclurile de jocuri, ca și de perspectivele dezvoltării lor se pot spune următoarele: în timp ce ciclul de joc tradițional tinde spre completă destrămare, ciclul de joc nou se găsește într-un proces continuu de consolidare și extindere teritorială. După cum am semnalat și în introducere cadrul restrîns al lucrării de față a permis abordarea unui număr redus de probleme legate în special de aspectul structural și evolutiv al ciclurilor, lăsînd în afară o serie de aspecte deosebit de importante pentru deplina cunoaștere a ciclurilor de joc. Studierea lor se impune ca o necesitate de viitor.

Dintre acestea menționăm în primul rînd urmărirea rolului funcțional diferit, pe care ciclurile de jocuri îl dețin în cadrul complexului folcloric, ca și delimitarea teritorială — sub forma unui atlas — a zonelor în care găsim ciclul de joc tradițional.

Urmărirea acestor noi aspecte va avea darul de a întregi și elucida o serie de probleme în momentul de față nu suficient clarificate în cuprinsul lucrării. Întregind în acest fel lucrarea de față, sperăm să dăm cercetătorilor din domeniul folclorului coregrafic un instrument în plus pentru cunoașterea aspectelor complexe pe care le prezintă jocul popular.

https://biblioteca-digitala.ro

ANEXĂ

cuprinzînd localităţi în care am întîlnit ciclul tradiţional

nr. de ord.	Localitatea			Componenţa ciclului	Caracteristică *	Documentul	
	Comună	Raion	Regiune				
1	2	3	4	5	6	7	
1	Geomal	Alba	Huned.	Haidău, Învîrtită, Zdrăncănită	intermed.	Penea P.	1948
2	Gîrbova	Aiud	Cluj	Haidău, Învîrtită, Zdrăncănită	intermed.	Chiorecu Vion	1935
3	Gîmbaş	Aiud	Cluj	Haidău	deströmat	Bîrsan Domnica	1942
4	Aiudu de Sus	Aiud	Cluj	Haidău, De-nvîrtit	vechi	i. 20.068 Bojin Gh.	1958
5	Aiudu de Sus	Aiud	Cluj	Haidău, De-nvîrtit, Zdrăncănită	intermed.	i. 20.071 Groza Augustin	1958
6	Aiudu de Sus	Aiud	Cluj	Învîrtită, Zdrăncănită	deström.	i. 20.075 Dondoş Gavril	1958
7	Ciumbrud	Aiud	Cluj	De bîtă, Învîrtită, Zdrăncănită	deström.		
8	Ocna Mureş	Aiud	Cluj	De purtat, De bîtă, Învîrtită, Haţeg.	intermed.	i. 15672 Titrus Al.	1956
9	Ciunga	Aiud	Cluj	De purtat, Învîrtită (De bîtă)	vechi	i. 20.084 Păcurar Roz.	1958
10	Ciunga	Aiud	Cluj	De purtat, Învîrtită, Ceardaş	nou	i. 20.077 Sălăjan Vict.	1958
11	Măhăceni	Turda	Cluj	Haidău, De-nvîrtit	vechi	i. 20.065 Osvadă Mărian	1957
12	Măhăceni	Turda	Cluj	Haidău, De-nvîrtit, Haţeg., Ungur.	nou	i. 20.063 grup tineret	1957
13	Coc	Turda	Cluj	Harţagu, De-a purtatu, Romîn., Ungur.	în deström.	i. 7971 Vancia Lucreţia	
14	Luna	Turda	Cluj	Purtată, Învîrt., Ungur., Ţigăn.	nou	i. 20.055 Dicu Sofia	1958
15	Luncani	Turda	Cluj				
16	Cristur	Turda	Cluj				
17	Urca	Turda	Cluj				
18	Tritiu	Turda	Cluj	De-nşeput, Romîneşte de-nvîrtit, Ungureşte de-nvîrtit.	intermediar	i. 20.055 Dicu Sofia	1958
19	Hădărău	Turda	Cluj				
20	Cheţa	Luduş	Cluj				
21	Vaidasig	Turda	Cluj				
22	Ocolişel	Turda	Cluj	Romînească, Bătrînească, Ţigănească	intermediar	i. 20.058 Matei Ion	1958
23	Lunca Arieşului	Turda	Cluj	Bătrîneşte, Romîneşte, Ţigăneşte	intermediar	i. 14246 Bataş Ion	1957
24	Deleni	Beclean	Cluj	Romîneşte, Mureşana, Ţigăn., Ungur.	nou	i. 12746 Hundrea Gh.	1950
25	Feldioara	Sărmaş	Cluj	Romîneşte, Bătuta, Ţigăneşte, Învîrt.	lărgit	i. 1848 Bole Gavr.	1941
26	Sîmpetru de Cîmpie	Sărmaş	Cluj	Învîrtită, Tîrnova, Sîrba, Romîneşte	deströmat	i. 1852	1946
27	Rîciu	Sărmaş	Cluj	Rom. de-nvîrtit, Ungureşte, Ţigăneşte	deströmat	i. 4545 Peretea G.	1946
28	Boj	Cluj	Cluj	Romîneşte, Ardeleană, Învîrt., Haţeg. Ungureşte	lărgit	i. 1829 Banu M.	1934

* *La această rubrică am încercat să definesc în linii generale prin atributele de: vechi, intermediar, nou, deströmat, lărgit, stadiul în care se află ciclul tradiţional de joc din satul respectiv.*

https://biblioteca-digitala.ro

1	2	3	4	5	6	7		
29	Sucutard	Gherla	Cluj	Joc de bîtă. De-a lungu, Bătuta	intermed.	i. 19207	Moldovan I.	1942
30	Sălcuța	Beclean	Cluj	De-a lungu, Învîrt., Rar, Bărbunc, Ung.	intermed.	i. 1864	Conaci Vict.	1950
31	Sălcuța	Beclean	Cluj	De-a lungu, Învîrt., Țigănește, Rar, Băr.	intermed.	i. 12748	Cîmpeanu I.	1950
32	Sălcuța	Beclean	Cluj	Romînește în bîtă (primul joc)	vechi	i. 2755	Rus. I.	1950
33	Sălcuța	Beclean	Cluj	Țigănească, Învîrtită	nou	i. 12756		
34	Lechința Săsească	Beclean	Cluj	De-a lungu, Învîrt., Haidău, Țigănește, Bărbunc, Feciorește	lărgit	i. 12719	Nicuța Buț	1941
35	Chiuza	Beclean	Cluj	De-a lungu, Învîrtită, Țigănească	intermed.	i. 6832	Bindea Ion	1949
36	Căşeiu	Dej	Cluj	Țigănește, Ceardaș, De-purtat, Învîrt., Ungurește	desträm.	i. 6821	Işvan G.	1940
37	Căşeiu	Dej	Cluj	Someșana, Țigănește, Ceardaș	nou	i. 6817	Işvan G.	1940
38	Rustior	Bistrița	Cluj	D-a lungu, Învîrtită, Țigăn., Învîrtita	intermed.	i. 12694	Bulea Albu	1950
39	Budacu de Jos	Bistrița	Cluj	De-a lungu, Învîrtita, Țigăn., Înv.	intermed.	i. 4987	Căpitan T.	1950
40	Posmuş	Bistrița	Cluj	De-a lungu, Învîrt., Sîrba, Tîrnoveana, Țigănește, Ungurește	lărgită	i. 4501	Ivan V.	1940
41	Archiud	Bistrița	Cluj	De-a lungu, Învîrtita	vechi	i. 4562	grup	1949
42	Archiud	Bistrița	Cluj	De-a lungu, Învîrt., Bătuta, De bîtă, Tîrnoveana, Raru, Țigănește	mult lărgit	i. 4788	Vlasa Lenuța	1949
43	Şieuț	Bistrița	Cluj	De-a lungu, Învîrtita, Tîrnoveana, Bărbunc	intermed.	i. 12701	Adrian Ion	1950
44	Şieuț	Bistrița	Cluj	De-a lungu, Învîrt., Sîrba, Tîrnăv. Brîu	nou	i. 12702	Dumbrăveanu M.	1950
45	Şieuț	Bistrița	Cluj	De-a sărita, De-a lungu, De-a-nvîrtitu	vechi	i. 12696	Becu P.	1950
46	Şieuț	Bistrița	Cluj	De-a lungu, De-a-nvîrtita	intermed.	i. 12697	grup	—
						i. 12700	Pantu I.	—
47	Pogăceaua	Sărmaș	Cluj	Bărbunc, Învîrt., Rara, Sîrba, Bătuta	desträm.	i. 4490	—	1931
48	Mocod	Năsăud	Cluj	De-a lungu, De-a-nvîrtita. Bărbunc	vechi	i. 12708	Dumitru T.	1950
49	Mocod	Năsăud	Cluj	P-a lungu, Învîrtita	vechi	i. 12708	Mana Pop	1950
						i. 12711	Cicu I.	1950
50	Mocod	Năsăud	Cluj	De-a lungu, Țigănește, Învîrtita	nou	i. 12708	Dumitru T.	1950
51	Mocod	Năsăud	Cluj	P-a lungu, Învîrtita, Sîrba, Bărbunc	intermed.	i. 12710	Ciucu I.	1950
52	Tăure	Năsăud	Cluj	P-a lungu, Învîrt., Țigănește, Învîrtita	intermed.	i. 12735	Coşut I.	1950
						i. 17296	i. 17298 Scăpeț	
53	Sanț	Năsăud	Cluj	De-a mîna, D-a-nvîrtitu	vechi	i. 16425	Căbeanu E.	1955
						i. 16169	Noca A.	
						i. 4840	Şezătoare	1935
54	Floreşti	Năsăud	Cluj	P-a lungu, Învîrtita	vechi	i. 12721	Iliş Fl.	1950
55	Sîngiorz băi	Năsăud	Cluj	De mînă, De învîrt., Someșana	vechi	i. 12723	Scridon G.	1950
56	Sîngiorz băi	Năsăud	Cluj	Moldovenească, Someșana, Învîrtita	nou	i. 12724	Sohorca I.	1950

https://biblioteca-digitala.ro

1	2	3	4	5	6	7		
57	Nimigea	Năsăud	Cluj	De-a lungu, Învîrtita, Ţigăneşte	intermed.	i. 5071	Vitan Saicu	1950
58	Nimigea	Năsăud	Cluj	Ţigăneşte, Învîrt., Someşana, Învîrtita	nou		Sidor Teglaş	1950
59	Leşu	Năsăud	Cluj	De-a mîna, Învîrtita, Ţigăneasca	intermed.	i. 1638	Istrate Petru	1955
						i. 16130	Marinca I.	1955
60	Ilva Mare	Năsăud	Cluj	Învîrtita, De-a lungu, Sîrba	nou	i. 15674	Gogea Ioana	1955
61	Coşbuc	Năsăud	Cluj	Someşana, Învîrtita, De-a lungu	intermed.	i. 1042		1950
62	Prislop	Năsăud	Cluj	Someşana, Învîrtita, Tropata	intermed.	i. 9160	Hordona M.	1950
63	Solovăstru	Reghin	R.A.M.	Învîrtita, Sărită, Împiedicată, De-a lungu, Ţigăneşte	destrămat		Iosif Simion	1929
64	Morăreni	Reghin	R.A.M.	Învîrtita, De-a bota, Pe calea mare	destrămat			1929
65	Chiheriu	Reghin	R.A.M.	De-a lungu, Învîrt., Bătutele, Ţigăneasca	intermed.	i. 4502	Grama Art.	1940
66	Monor	Reghin	R.A.M.	De-a rîndu, D-a-nvîrtita	vechi	i. 12675	grup	1950
67	Monor	Reghin	R.A.M.	De-a lungu, Învîrtita, Ţigăneasca, Învîrtita	intermed.	i. 12683	grup	1950
68	Săcalul de păd.	Reghin	R.A.M.	De-a lungu, Învîrtita	vechi	i. 17368	Şandru I.	1949
69	Săcalul de păd.	Reghin	R.A.M.	De-a rîndu, Şchioapăta, Învîrtita	intermed.	i. 17368	Şandru I.	1949
70	Săcalul de păd.	Reghin	R.A.M.	acum ciclul e destrămat		i. 17368	Şandru I.	1949
71	Goreni	Reghin	R.A.M.	De-a lungu, Învîrtita, Schioapăta, Ţigăn., Învîrtita	lărgit	i. 4556	Cirica Gh.	1949
72	Hodac	Reghin	R.A.M.	De-a lungu, Sărita, Bătuta, Bîta	vechi	i. 17554	Farcaş Ion	1957
73	Bahneu	Tîrnăveni	Stalin	De-a-nvîrtita, De purtat, Ung., De băţ	intermed.	i. 7342	Lambor H.	1941
74	Veza	Tîrnăveni	Stalin	De purtat, Bătuta, Ponturi, Învîrtita	vechi	i. 14364	Anuarul Şc. Normale Blaj	
75	Căpîlna de jos	Tîrnăveni	Stalin	Învîrtita, Haţeg., Purtata, De forme	nou	i. 14360	Ignat S.	1951
76	Căpîlna de jos	Tîrnăveni	Stalin	Nu au o suită fixă		i. 14333	Pocan Ion	1951
						i. 14376		1951
77	Laslăul rom.	Tîrnăveni	Stalin	Joc romînesc, joc ungurese	intermed.	i. 7303	Rozalia Bucur	1931
78	Bătrîna	Ilia	Huned.	Brîu, Doi, Ardeleana	intermed.	i. 16679	Borfiţa M.	1954
79	Feregi	Hunedoara	Huned.	De doi, Brîu, Ardeleană	nou	i. 16679	Săracu M.	1954
80	Muncelul Mare	Hunedoara	Huned.	Danţ, Doi	vechi	i. 16679	Lăpujan Ion	1954
81	Muncelul Mare	Hunedoara	Huned.	De doi, Brîu, De doi	intermed.	i. 16679	Mateiaş Moise	1954
82	Şeulia	Luduş	Cluj	De bîtă, Port, Învîrtită	vechi	i. 20096	Hanc Aniţa	1958
83	Şeulia	Luduş	Cluj	Învîrtita, Port, Învîrtita, Haţeg.	nou	i. 20087	Popa Floarea	1958
84	Şeulia	Luduş	Cluj	Purtată, Ponturi, Învîrtită	intermed.	i. 20089	Hanc Al.	1958
85	Şeulia	Luduş	Cluj	Port, Învîrtită, Ponturi, Haţeg.	intermed.	i. 20100	Dan Emil	1958
86	Lechinţa	Luduş	Cluj	Purtată, Învîrtită	vechi	i. 20101	Brustur Gh.	1958

https://biblioteca-digitala.ro

О ЦИКЛАХ ТРАНСИЛЬВАНСКИХ ПЛЯСОК

Несмотря на то, что организация плясок в форме циклов не может быть названа явлением общим для всей страны, изучение танцевальных циклов все же имеет особенное значение для полного ознакомления со всеми аспектами народной хореографии.

Данная статья освещает в основном вопросы образования, структуры и форм развития цикла.

Из основных черт, определяющих понятие « цикла » плясок, упомянем: неизменную последовательность составляющих его танцев; их сравнительно небольшое число (3—5); наличие в цикле перерывов, продолжительность которых указывает на степень связи между плясками: первая пляска цикла бывает обычно самой старинной или самой распространенной из репертуара; сохранение одного и того же партнера при смене плясок, что указывает на тесную связь между ними.

В хореографической жизни села танцевальному циклу принадлежит известная социальная функция, которая выражается в придаваемом ему значении и в связанных с его развертыванием обычаях и правилах поведения.

Танцевальный цикл имеет два строго отличных аспекта — традиционный и новый.

Первый соотвествует очень старинной стадии, а второй, современный — формируется на наших глазах.

Далее в статье дается анализ процесса образования традиционного цикла, основанный на полевых исследованиях вдоль долины среднего течения Муреша (Трансильванская равнина).

В первую очередь приводится следующее наблюдение: традиционный цикл образовался путем *группирования нескольких плясок вокруг одной центральной*. Примером в этом отношении может служить цикл « Хайдэу », в котором вокруг одноименной старинной мужской пляски сгруппировались в виде тесно связанной сюиты пляски « Пуртата » и « Де понтурь ку фата » или « Де бытэ ».

Такое явление можно наблюдать и в рамках общего репертуара той или иной зоны или села. Вокруг танца « Хайдэу », например, (который на этот раз принимается как отдельный танец) в виде цикла группируются другие танцы, как « Инвыртита », « Хацегана », « Унгуреште ».

Входящие в состав цикла пляски всегда совпадают с традиционным репертуаром.

С течением времени традиционный цикл подвергался различным изменениям, так как находился в процессе неуклонного развития (поэтому он отличается в настоящее время разнообразием форм). В числе характерных изменений цикла во времени упомянем:

— Нарушение единства цикла путем введения новых плясок. Этот процесс осуществляется в три этапа: спорадическое появление новых танцев в цикле, их постянное включение и, наконец, полная ассимиляция.

— Перемена мест плясок в рамках цикла, в основе чего лежит прежде всего более явное стремление молодежи к замене групповых плясок парными.

— Устранение из цикла некоторых основных плясок, которые либо окончательно исчезают, либо остаются самостоятельными в общем репертуаре.

— Все аспекты развития традиционного цикла ведут в конце концов к его распаду.

Хотя все наши исследования были на этот раз сосредоточены на традиционном цикле, мы все же приведем несколько кратких замечаний о новом цикле.

Признаки формирования нового цикла можно встретить по всей стране.

Его появление основывается на принципе отбора из местного репертуара небольшого числа самых любимых молодежью танцев, которые группируются в виде сюиты. Этот тип цикла предполагает, следовательно, наличие вначале более обширного репертуара.

Характерной чертой нового цикла является его современность. В отличие от традиционного цикла, его образование может быть подвергнуто нашему непосредственному наблюдению. Новые циклы имеют целый ряд особенностей, так как их структура не всегда соответствует основным характерным чертам циклов.

В число важнейших вопросов, которые предстоит изучать в дальнейшем, входят: разграничение (в виде атласа) зон, в которых встречается традиционный цикл, и выявление тех различных функциональных ролей, которые принадлежат новому и традиционному циклам в рамках фольклорного комплекса.

https://biblioteca-digitala.ro

TRANSYLVANIAN DANCE CYCLES

Although the cyclical form of dances is not a generalized phenomenon throughout our country, the study of the dance-suites is of particular interest for an exhaustive knowledge of the complex aspects of folk choreography.

The present survey deals chiefly with the formation, construction and evolution of the dance-suites or "cycles".

The fundamental characteristics of a cycle of dances are the following: a fixed succession of the component dances, a fairly limited (3—5) number of dances, the existence of intervals of varying length from one dance to another indicating the greater or lesser connection between them: the first dance of the suite is generally the oldest or the most frequently performed dance of the repertory; the maintenance of the same partner throughout the whole set of dances, marking the close bond between these dances.

In the general framework of the choreographic life of the village, these dance-suites fulfil a certain social function, evidenced by the importance granted to them by the villagers, as well as by a number of traditions and rules of conduct associated with their performance.

There are two clearly differentiated types of dance-cycles: the traditional and the modern dance-suites.

The former are traced back to distant times whereas the latter are contemporaneous to the degree that they have been formed under our own eyes.

The composition of the traditional cycle is analyzed by the author based upon field investigations carried out in the Transylvanian plain, along the middle stretch of the Muresh valley.

The first feature of the traditional "cycle" is the grouping of several dances around one central dance. A relevant example is the formation of the Haidău dance cycle in which the "Purtata" (a kind of promenade), the "De ponturi cu fata" (leaps and bounds performed by the boy around the girl), or "De bîta" (a dance in which the boy leans on a stick while jumping) are joined around the traditional men's dance called Haidău.

The same phenomenon is also traceable within the general repertory of a district or village. The Haidău dance (regarded in this case as an independent and not cycle dance) is joined to other dances, such as the "Invîrtita" (a whirling pair dance), Hatzegana, Ungureasca, with which it forms together a dance-suite.

The dances included in a "cycle" are selected from the traditional repertory. In the course of time however, under the impact of a strong evolutionary process, the traditional dance-cycles have undergone various transformations resulting in their appearance in a great variety of forms. The principal changes that have occurred in the composition of these cycles are:

the disruption of the unity of the cycle by the introduction of new dances. This process is achieved in three stages: initially a sporadic appearance of new dances fo the cycle, followed by their permanent inclusion in the suite and finally by their complete assimilation;

the reversal of the order of the dances within the "cycle", due primarily to the growing tendency of the young people to substitute pair dances for group dances;

the elimination of some of the basic dances from the cycle, followed by their total disappearance or by their survival as independent dances in the general repertory;

the evolution of the traditional cycle leads ultimately to the complete disintegration of the dance suite.

Though the survey deals principally with the evolution of the traditional "cycle" of dances, a few notes on the modern cycle are also included.

The formation of modern dance-suites in multifarious forms is encountered in every part of the country. Their constitution is based upon the principle of selection applied to the most popular dances from the local repertory: indeed the young dancers pick out their favourite dances and form a suite or cycle. This type of dance-cycle naturally implies the pre-existence of a vaster repertory.

https://biblioteca-digitala.ro

A characteristic of the modern cycle is its extreme contemporaneity. Unlike the traditional dance cycles, these modern dance-suites afford the researcher the possibility of direct obervation of both their formation and development. These dance-suites present peculiar features, not infrequently widely different from the basic characteristics of dance-cycles.

This problem has not been exhaustively studied. It requires further investigation in which the researcher will be called to devote his attention in the first place to determining the area (complete with atlas) in which the traditional dance cycles are found and secondly to establish the varying functional roles played by the modern and traditional dance cycles in the complex framework of Rumanian folk-lore.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă 133—135, Bucureşti, R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Lei 15